

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS



**O CORO DE *GOTA D'ÁGUA*:
A RECEPÇÃO DE EURÍPIDES E A INOVAÇÃO DE
CHICO BUARQUE E DE PAULO PONTES**

Maria Thereza de Carvalho Maximiano Roberto

Mestrado em Estudos Clássicos

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS



**O CORO DE *GOTA D'ÁGUA*:
A RECEPÇÃO DE EURÍPIDES E A INOVAÇÃO DE
CHICO BUARQUE E DE PAULO PONTES**

Maria Thereza de Carvalho Maximiano Roberto

Tese orientada pela Professora Doutora Sofia Isabel Pereira Ullán Frade, elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Clássicos.

2016

AGRADECIMENTOS

Começamos pelos superiores. Agradeço a todos os deuses pelos desafios lançados, pelos encadeamentos do destino, pelas expiações que não foram poucas e, como nem tudo é ônus, obrigada também pelas glórias. Aprendi a ser mortal e a estar feliz nesta delicada condição.

Obrigada aos meus pais pela coragem de me deixarem partir em uma nau desconhecida rumo à terra de Camões, terra esta que tem minha inteira admiração e carinho. Discriminadamente, grata ao meu pai, Domingos Sávio Maximiano Roberto, por nunca me cobrar nada além do que pude dar em retorno ao seu investimento financeiro e onírico. Ratifico, aqui, a sua qualidade de homem intrinsecamente generoso. Obrigada à minha mãe, Ilva Maria de Carvalho Roberto, por “digerir” o meu adeus e aceitar que eu andasse sozinha. Sei que fui como um fado a tocar todos os dias em seus ouvidos durante estes anos. Mas esta angústia gerada pela saudade ajudou-me a escrever com mais emoção. No fundo, foi essencial.

É simpático também agradecer aos meus irmãos, que longe ou perto, estavam sempre torcendo pelo meu melhor: Vitória Augusta, Ana Luísa e Bernardo Victor.

Continuando no âmbito familiar, destino minha gratidão à minha tia Inês Alves de Carvalho pelo incentivo dado durante toda a minha vida, à minha tia Maria do Bom Conselho, que sempre me destinou “bons conselhos” e sorrisos otimistas e, ainda, a Antônio Adeodato Maximiano, o representante da minha família brasileira em Portugal.

Sem poder esquecer de maneira alguma, agradeço à minha amada avó, que não se encontra mais nesta órbita, mas que certamente guia meus passos, vigiando-me do céu, quiçá integrando a constelação da Ursa Maior, nunca se sabe. Mitologia à parte, sinto a presença dela todo o tempo. Obrigada, Vovó Neuza.

Agradeço, com veemência, às minhas amigas, primas e quase irmãs: Natália Cordeiro e Verusca Severo. Obrigada por existirem e preencherem meu coração de amor, mesmo longe, mesmo em silêncio. Sinto-me igualmente grata às minhas amigas de infância: Andrea Barros, Ariane Duarte e Sâmia Laiz Fonseca, pelo carinho, pela torcida e pelo olhar carinhoso a cada reencontro.

Muito obrigada aos meus amigos e ex-companheiros de trabalho, eternos monitores: Elyn Hsu, Giannina Lucas e Tássio Ponce de Leon, por todo o apoio, atenção e “socorro” nos momentos mais adversos, acadêmicos ou laborais.

Desembocando em terras lusitanas, agradeço à residência Domus Nostra, por ter sido o meu amparo e a minha casa em Lisboa durante toda a minha jornada. Lugar onde pude conviver com as filhas do coração de Maria e ter os meus dias alicerçados pela segurança de um verdadeiro lar.

Gratidão à minha família portuguesa, as flores do jardim da Madeira: Sílvia Diogo e Alicia Olim. Obrigada pelo companheirismo, pelas palavras ditas e benditas e, principalmente, por todos os sorrisos que dividimos. Os momentos de júbilo não foram poucos, nem tão cedo cessarão.

Sou grata também aos amigos que pela minha vida, em Lisboa, passaram e deixaram, além da saudade, uma palavra de apoio e de incentivo. Obrigada especial à conterrânea Marina Furtado pelos seus conselhos imprescindíveis. Agradeço ainda às minhas amigas espanholas, Cristina Boza e Lledó, companheiras de estudo e de planos.

Destino um agradecimento especial à minha orientadora Sofia Isabel Pereira Ullán Frade que muito suavemente soube conduzir esta pesquisa, sabendo corrigir-me sem retirar a minha liberdade de criar. Grata pela paciência, pela amizade e pela sabedoria partilhada. Sempre a fazer jus à etimologia do nome que carrega.

Para findar com decoro, obrigada a todos os professores da FLUL por me receberem com carinho, acolhendo-me da melhor forma possível. Meu obrigada é transcendente e inenarrável, agradeço com muito ímpeto pelos ensinamentos, pela semente da curiosidade depositada em mim. Hoje, sinto-me como uma árvore capaz de dar frutos.

“A gratidão de quem recebe um benefício é bem menor que o prazer daquele de quem o faz.”

Machado de Assis.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar e entender a manifestação coral da peça *Gota D'água*, obra escrita por Chico Buarque e por Paulo Pontes, que consiste numa recriação da tragédia grega *Medeia* de Eurípides. Desenvolveremos um estudo literário sobre o Coro das respectivas obras, buscando entender a importância da manifestação coral em ambas as peças. Para além disso, identificaremos os pontos de interseção entre o Coro da tragédia brasileira e o Coro de *Medeia*, bem como os momentos de afastamento, desvelando a novidade trazida por Buarque e por Pontes. No andamento desta pesquisa, poder-se-á ainda perceber que o Coro de *Gota D'água* dialoga, de maneira clara ou sutil, com outras obras literárias, que desempenham um papel importante para complementar a construção coral. Por conseguinte, tais obras também receberão um espaço de destaque neste trabalho. Durante toda a análise, o contexto político e social, em que a tragédia *Gota D'água* se insere, será copiosamente evidenciado, com intuito de facilitar a compreensão da mensagem que a voz coral pretende propalar.

Palavras-chave:

Medeia, *Gota D'água*, Coro, Tragédia

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze and perceive the significance of the choral manifestation of *Gota D'água*, play written by Chico Buarque and Paulo Pontes, which consists in a contemporary recreation of the euripidean greek play, *Medeia*. We shall be concerned with elaborating a literary study about the Chorus within these works, focusing on the importance of the choral expression in both plays. Furthermore, we will identify both the common lines between the Chorus of the brasilian tragedy and *Medeia*'s Chorus, as well as the deviation moments which unravel the novelty brought by Buarque and Pontes. Later in this research, we will become aware of a subtle or perspicuous connection involving *Gota D'água*'s Chorus and other literary plays which take part in fundamentally complementing the choral role. As a result, these works will be taken into account in the investigation. The political and social context of *Gota D'água* will therefore be encompassed throughout the analyzis, having the intention of achieving an understanding of the message the choral voice intends to convey.

Key-Words:

Medeia, *Gota D'água*, Chorus, Tragedy

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CONTEXTUALIZAÇÃO	12
3. ANÁLISE DO CORO DE <i>MEDEIA</i> DE EURÍPIDES	24
3.1. AS ODES CORAIS EM <i>MEDEIA</i>	25
3.1.1. PÁRODO.....	26
3.1.2. PRIMEIRO ESTÁSIMO: O PESSIMISMO E A REVOLTA SEXISTA.....	28
3.1.3. SEGUNDO ESTÁSIMO: O AMOR E O DISSABOR	29
3.1.4. TERCEIRO ESTÁSIMO: A EXALTAÇÃO DE ATENAS	30
3.1.5. QUARTO ESTÁSIMO: A CERTEZA DO INFANTICÍDIO.....	32
3.1.6. INTERLÚDIO ANAPÉSTICO	34
3.1.7. QUINTO ESTÁSIMO: A CONCRETIZAÇÃO DO INFANTICÍDIO	35
3.2. TEMÁTICAS DO CORO DE <i>MEDEIA</i>	38
3.2.1. A AMIZADE.....	39
3.2.2. A MULHER	42
3.2.3. A PÁTRIA.....	44
3.2.4. A PAIXÃO E A MORTE.....	45
3.2.5. OS DEUSES, A JUSTIÇA E A VINGANÇA	48
4. ANÁLISE DO CORO DE <i>GOTA D'ÁGUA</i>	55
4.1. RECEPÇÃO DO CORO DE <i>MEDEIA</i> NOS DIÁLOGOS DE <i>GOTA D'ÁGUA</i>	58
4.2. ANÁLISE DAS ODES.....	69
4.2.1. PRIMEIRA ODE: A COMADRE JOANA.....	69
4.2.2. SEGUNDA ODE: A QUADRILHA DA “FLOR DA IDADE”	71
4.2.3. TERCEIRA ODE: DO COCO FAZ A COCADA	76
4.2.4. QUARTA ODE: BATER PAÓ À MANEIRA DO EVOÉ.....	78
4.2.5. QUINTA ODE: <i>VIRGEM MATRIARCARUM</i>	90
4.2.6. SEXTA ODE: <i>GOTA D'ÁGUA</i>	91
4.3. TEMÁTICAS DO CORO DE <i>GOTA D'ÁGUA</i>	95
4.3.1. INERÊNCIA TEMÁTICA: AMIZADE, PÁTRIA, PAIXÃO, MORTE, JUSTIÇA E VINGANÇA	95
4.3.2. JUVENTUDE E MACHISMO:	98
4.3.3. O CAPITALISMO E A DESIGUALDADE SOCIAL	102
4.3.4. OS DEUSES.....	106
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

1. INTRODUÇÃO

Retornar à tragédia grega do século V a.C. foi um dos caminhos, costumeiramente, escolhidos pelos dramaturgos e diretores brasileiros, a partir da década de sessenta¹. Todavia, reproduzir as obras clássicas apenas com o compromisso de encenação² não parecia ser o objetivo principal do teatro brasileiro. Muitas vezes, as peças desgarravam-se da reprodução fiel, engajando-se em um projeto inovador, com intenções de transmitir outras mensagens diferentes daquelas já agrilhoadas ao texto que servira como modelo, a exemplo disto, teremos a obra *Gota D'água* (1975), escrita por Chico Buarque e por Paulo Pontes, peça baseada na tragédia grega *Medeia* (431 a.C.).

Desenvolver-se-á, aqui, uma análise literária voltada a estudar as duas obras supramencionadas, mas, de antemão, é fundamental elucidar que esta pesquisa não se limitará a desenvolver um estudo comparativo, uma vez que muitos trabalhos já traçaram este caminho³. O nosso escopo é estudar prioritariamente como se aduz a manifestação coral em *Gota D'água* e como o Coro de *Medeia* foi adaptado na tragédia brasileira. Analisaremos, portanto, a maneira como este foi formado, como se comportara, que mensagem quis transmitir e qual fora a sua importância dentro da obra.

Para entender a construção e o funcionamento da manifestação coral da obra de Buarque e de Pontes, é preciso também conhecer, de forma mais ampla, o Coro da tragédia *Medeia*. Para tanto, esta dissertação fará um trajeto que nos dará uma noção satisfatória da obra euripídiana em questão, dando enfoque especial à manifestação coral, mas não olvidando as passagens que antecedem e que sucedem as aparições do Coro.

Este trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro, teremos uma introdução contextual, que servirá de base para dar início ao desenvolvimento da análise. Discorreremos concisamente sobre os autores, Eurípides, Paulo Pontes e Chico Buarque, e sobre as épocas em que as obras, *Medeia* e *Gota D'água*, foram escritas.

¹ Cf. MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o Mito em Cena*. Cotia – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.95-96.

² Citemos, por exemplo, a tragédia *Édipo Rei*, dirigida por Flávio Rangel, em 1967. Este dramaturgo fez uma adaptação da peça de Sófocles, de maneira a respeitar ao texto, ao máximo. Ver: MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o Mito em Cena*. Cotia – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.95-96.

³ Entre alguns trabalhos podemos mencionar um artigo cuja leitura é relevante: SOUSA, Dolores Puga Alves. “Tradições e Apropriações da Tragédia: Gota D'água nos Caminhos da Medéia Clássica e da Medéia Popular.” *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v.2, julho-agosto-setembro, 2005.

No segundo capítulo, iniciaremos a análise explanando sobre o Coro de *Medeia*, com a intenção de compreender a mensagem que este queria transmitir dentro e fora da tragédia. Neste capítulo, desenvolveremos tópicos individuais sobre todos os estásimos e também sobre os principais temas presentes na manifestação coral.

Para concluir o desenvolvimento da dissertação, teremos, no terceiro capítulo, a análise do Coro de *Gota D'água*, que será extensa e pormenorizada, posto que configurará a parte mais importante do trabalho. Este último capítulo seguirá um modelo similar ao tomo dedicado à análise coral de *Medeia*, pois trará tópicos unitários que discorrerão sobre o Coro e também sobre as temáticas existentes.

Por fim, apresentaremos as considerações finais, onde faremos uma comparação sumária entre ambos os Coros, seguida de um aparato geral do itinerário desta dissertação, elucidando o percurso feito para o desenvolvimento da pesquisa e, principalmente, as ilações e os resultados encontrados sobre a construção e a manifestação coral em *Gota D'água*.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

“Toda arte é política, a despeito de si própria, ainda que o artista descreva as relações individuais entre duas pessoas numa ilha deserta”. (FRANCIS, 1969, p.10)

Nesta dissertação, deparamo-nos com duas peças de teatro que foram, no seu tempo e ao seu modo, inovadoras – *Medeia* de Eurípides e *Gota D'água* de Chico Buarque e de Paulo Pontes –, a primeira uma tragédia grega, clássica e milenar; a segunda uma tragédia contemporânea, enredada no Brasil.

A *Medeia* de Eurípides serviu de modelo para a criação de *Gota D'água*, que, de forma muito assumida, apropriou-se da temática clássica fazendo uma ousada adaptação/recriação da tragédia euripidiana, dando luz ao que hoje podemos chamar de “Medeia brasileira”. Cabe aqui, portanto, discorrer sobre os autores de tais obras e sobre as diferentes épocas em que eles se encontravam, para que possamos compreender melhor o que havia por trás da construção destas peças que ficaram entrelaçadas a questões políticas e sociais.

Seguindo, portanto, uma ordem cronológica, começaremos nossa explanação por Eurípides. Tecer afirmações sobre a vida deste poeta é algo demasiado arriscado, devido às escassas e contraditórias fontes biográficas a seu respeito. Nem a datação de seu nascimento é consensual, haja vista que o dia e o ano exatos sempre foram icógnitos para os pesquisadores e, em meio a tantas incertezas, conjecturou-se até que o tragediógrafo nascera na data da Batalha de Salamina (480)⁴. Entre especulações fantasiosas e verdades, sabemos, ao certo, o que é relevante conhecer: Eurípides compõe a gloriosa tríade de tragediógrafos do teatro antigo grego, ao lado de Ésquilo e de Sófocles.

Na época em que Eurípides vivera, o teatro grego atingira o seu esplendor e tinha grande importância na vida social dos gregos. A tragédia grega estava ligada, especialmente, a questões de cunho religioso, haja vista que surgira devido ao culto ao deus Dioniso. Em V a.C., muitos festivais existiam em honra a Baco, o mais importante era realizado em Atenas, na primavera: As Grandes Dionísias ou Dionísias Urbanas. Nesta festa, além de homenagens religiosas a Dioniso, como sacrifício de animais e cortejos, havia concursos de provas ditirâmicas, apresentações de peças e premiações. As peças tinham um espaço especial e de imenso prestígio, eram apresentadas em vários dias, sendo reservado um dia para comédia e

⁴ LESKY, Albin. *História da literatura Grega*; tradução de Manuel Losa. Lisboa: Gulbenkian, 1995, p.390.

três dias para a tragédia⁵.

Como é sabido, três grandes nomes se destacavam, no teatro clássico do século V a.C.: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. O primeiro fora o mais ovacionado e também o responsável por ampliar o número de atores em cena⁶; o segundo introduziu a cenografia⁷; o último apresentou-nos uma espécie de nova tragédia, modificando a atuação do Coro, diminuindo sua intervenção e ademais aproximou a linguagem da tragédia à vida comum⁸. Eurípides, comparado aos seus antecessores, foi o mais ousado, pois não se prendeu tanto à questão religiosa e à convicção dos desígnios divinos. Na obra euripídiana, além das inovações já ditas, podemos encontrar marcas da filosofia sofística, porquanto vemos um afastamento da função determinante do destino, ordenada pelos deuses, e a aparição do homem como também responsável pelas suas decisões⁹.

Eurípides coloca o homem como construtor de seu destino e não apenas como refém dele. Quiçá, era uma forma de criticar as tragédias de Ésquilo e de Sófocles, mas não só isso, poderia ser, sobretudo, um modo de pensar, de construir e de descobrir a tragédia, que, da maneira como ele apresentava, parecia estar mais próxima do mundo real, repleto de fraquezas, descomedimentos e principalmente de paixões. Segundo Bornard (1972), as paixões, em Eurípides, eram desencadeadoras do trágico e o coração humano funcionava como um explosivo¹⁰.

Das inúmeras obras escritas, apenas dezenove peças chegaram intactas até nós¹¹, restando somente um drama satírico, *O Ciclope*¹², e dezoito tragédias, a saber: *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Os Heráclidas* (430), *Andrômaca* (430-420)¹³, *Hipólito* (428), *Hécuba* (424),

⁵ Havia quatro grandiosas festas em honra ao deus Dioniso, podemos dividi-las em: Antestérias, Leneias, Dionísias Rurais e Dionísias Urbanas ou Grande Dionísias. Sobre as afirmações feitas a respeito do festival ver: ROCHA PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica* vol.I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 11ª edição, 2012, pp.355-368.

⁶ Aristóteles, *Poética*.1449a, 14-16.

⁷ *Idem*, 1449a,17-18.

⁸ Cf. BATISTA FERREIRA, Sônia Tereza de Carvalho, *Século de ouro da literatura grega*. São Luís, UFMA, 1982. pp.34-35.

⁹ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Coleção Debates – Teatro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp.163-164

¹⁰ BONNARD, André. *Civilização Grega: de Eurípides a Alexandria*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, Ltd.,1972, p.12.

¹¹ Mesmo assim, as peças de Eurípides ultrapassam, em quantidade, as de Ésquilo e as de Sófocles, que juntas ainda não chegam a dezenove.

¹² O drama satírico *Ciclope* e a tragédia *Resos* têm difícil e indefinida datação.

¹³ Não se sabe ao certo a data, mas se acredita que a tragédia fora escrita entre 420 e 430 a.C., pois a construção métrica e linguística permite chegar a esta conclusão. Cf. Tragédias / Eurípides ; introd. geral Maria de Fátima Sousa e Silva ; introd., trad. do grego, notas Carmen Leal Soares... [et al.]. - Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda ; Coimbra : Faculdade de Letras da Universidade, 2009-2010, p.99.

Suplicantes (423), *Electra* (420), *Héracles* (416-415), *As Troianas* (415), *Ifigênia em Táuris* (414), *Íon* (413), *Helena* (412), *As Fenícias* (410), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulis* (405), *As Bacantes* (405), e *Resos* (ressaltemos que esta última tem a sua autoria posta em questão). Eurípides fora condecorado com o primeiro prêmio apenas duas vezes, com *Hipólito* e, postumamente, com *As Bacantes*.

Apesar de, em vida, não ter recebido a mesma aceitação que tivera Ésquilo e Sófocles, Eurípides ganha popularidade e torna-se o poeta trágico favorito, no século IV a.C. e, inquestionavelmente, segue em destaque até os dias hodiernos:

E não é de se admirar que embora, em vida, Eurípides não tenha obtido grande aceitação em Atenas, após sua morte o tempo tenha se encarregado de repor a verdade: já no século IV, ele era o tragediógrafo mais reposto, mais lido, mais apreciado. A quantidade de fragmentos em papiro das suas peças supera a dos outros; e a peça *Hécuba*, é um dos textos gregos mais bem atestados, em termos de manuscritos medievais, de toda literatura pagã. (LOURENÇO, 2004, p.59)

Eurípides sofreu muitas críticas a respeito de sua criação literária, como exemplo ferrenho de contestação, podemos citar o filósofo Aristóteles¹⁴. Porém, estas críticas foram muito além da antiguidade clássica. No século XIX, Nietzsche afirmou que Eurípides havia matado a tragédia, pois levava “o espectador ao palco”, ou seja, deu amplo espaço ao homem comum. Além disso, o filósofo assegura que a obra euripidiana não seria, de fato, tragédia, mas sim uma nova arte que deu origem à nova comédia ática¹⁵.

Ainda é relevante pontuar que, por muito tempo, Eurípides fora considerado um poeta misógino, ilação tomada ainda na antiguidade, a partir de Aristófanes em sua comédia *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (411 a.C.)¹⁶. Porém, nos dias atuais, esta afirmação já não se sustenta como verdade. Pelo contrário, na obra euripidiana, a participação ativa das mulheres, acompanhada pela transparência emocional, acaba por trazer um retorno positivo. Eurípides dá à mulher um papel de destaque, que chega a ser algo digno de reconhecimento, assim como Lesky assinala: “No entanto, é exatamente a ele que devemos agradecer aquelas

¹⁴ Em *Poética*, Aristóteles critica diversos pontos da criação literária de Eurípides, iremos explicar sobre alguns deles, mais adiante.

¹⁵ Cf: NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. pp.72-78.

¹⁶ Consoante enfatiza Frederico Lourenço: “Nessa comédia aristofânica, as mulheres de Atenas estão unidas no seu ódio contra Eurípides, alegadamente por ele não incluir nas suas tragédias mulheres sérias e honestas, mas tão-só “Fredas e Estenebeias”, mulheres apaixonadas. A “misoginia”, portanto, residiria na desfaçatez de ele mostrar a mulher como ela era, e não a mulher de forma idealizada.” LOURENÇO, Frederico, *Grécia Revisitada: Ensaios sobre Cultura Grega*, Lisboa, Cotovia, 2004, p.61.

personagens femininas nas quais a natureza humana alcança sua maior realização.”(LESKY, 1976, p.169). Eurípides serviu de voz para a natureza humana e, em especial, para as mulheres, pois as coloca no cerne dos acontecimentos. Como exemplo de mulher em destaque, poderemos ver neste trabalho, a personagem Medeia, que além de demonstrar suas fraquezas, representa uma figura de poder.

É falando sobre a personagem Medeia e, especialmente, sobre a *Medeia* de Eurípides que este trabalho se eleva. Tal tragédia clássica tem como protagonista uma mulher que, por amor, abdica do seu lar, a Cólquida, de onde seu pai era rei e ela princesa, para viver como refugiada ao lado de Jasão, em terras coríntias. Após dez anos, vê-se abandonada e inferiorizada devido ao novo enlace do ex-cônjuge, que desposara a filha de Creonte, rei de Corinto. Tomada pelo ciúme e vendo-se injustiçada, a feiticeira Medeia vinga-se de Jasão, matando os próprios filhos, tirando deste aquilo que lhe parecia ser o bem mais precioso: a descendência. Por fim, termina a sua trajetória em fuga e impune, acorrida pelo carro do Sol, guiado pelo seu avô, o deus Hélios. Dirige-se, então, a Atenas, lugar onde receberá abrigo e proteção do rei Egeu.

Medeia é a personagem de Eurípides que fora mais julgada e, muitas vezes, moralmente condenada. Além de parecer uma mulher cruel, graças à capacidade de armar e de executar crimes, é uma mãe filicida, e esta condição traz um aspecto sombrio e pouco fiável à sua personalidade. Mas, será que Eurípides queria apenas nos mostrar o lado obscuro de Medeia? Queria ele fazer dela um ser abominável? Poderíamos responder que não, mas seria bastante ousado. Porém, nada nos impede de tentar enxergar pontos positivos nesta mulher, uma vez que Eurípides deu-lhe um papel de poder e de incolumidade. Se pensarmos, talvez, no contexto histórico da época, poderemos encontrar qualquer elucidação que nos faça entender o que estaria por trás desta peça que tem, como protagonista, uma mulher que divide opiniões entre ser vítima, ou ser vilã.

Obviamente *Medeia*, como todas as tragédias, não haveria de ser uma obra criada apenas pelo deleite e para o deleite, tinha, decerto, algo arraigado naquele enredo, mais possivelmente uma mensagem política. Quando Eurípides apresentou esta tragédia, no ano de 431 a.C, o povo grego vivia um momento muito conturbado, posto que se iniciava a Guerra do Peloponeso¹⁷. É possível que a obra de Eurípides já tivesse estreita comunicação com a guerra

¹⁷A Guerra do Peloponeso, embate entre Atenas (Liga de Delos) e Esparta (Liga do Peloponeso), durou vinte e sete anos de 431 a 404 a.C.

vindoura. Pensando desta maneira, faz-se importante, mesmo que sucintamente, voltarmos aos episódios que antecederam esta famigerada querela.

Após o fim das Guerras Médicas¹⁸, Atenas e Esparta conviviam aparentemente bem, sob a égide de um tratado de paz que já durava há anos¹⁹, no entanto diversos conflitos aconteciam entre outras poleis gregas, as quais acabavam por receber ajuda destas duas cidades-estado mencionadas²⁰. Assim, a rivalidade, que naturalmente existia entre Atenas e Esparta, era despertada.

Começemos por relatar um episódio que se iniciara em 434 a.C.²¹, três anos antes da Guerra do Peloponeso eclodir: o conflito entre Corinto e Córcira. A Córcira (também cohecida por Corfu) era uma colônia de Corinto, mas não se sujeitava às ordens desta. Ambas não viviam harmonicamente e depois da batalha naval ocorrida em Epidamnus²², onde a Córcira conseguiu vitória sobre os Coríntios, a rivalidade se intensificou. Corinto, então, passou a se preparar arduamente para a desforra. Os Corcíreus, sabendo disso, dirigiram-se a Atenas, em 433 a.C., oferecendo-se para integrar a confederação de Delos e, desta forma, ter o auxílio ateniense, posto que se sentiam ameaçados pelos Coríntios. Era uma situação favorável para ambos os lados, tendo em consideração que Atenas obteria muitos benefícios, pois ganharia uma forte aliança detentora de uma exímia tropa marítima. E, como o clima hostil entre a liga de Delos e a liga do Peloponeso poderia, a qualquer momento, desencadear uma guerra²³, ter novos e bons aliados seria algo positivo. Depois de inúmeras assembleias, Atenas aceitou Córcira como aliada e prometeu ajudar a defendê-la em caso de um novo combate.

Os Coríntios e os Corcíreus voltaram a se enfrentar numa disputa muito acirrada. Córcira não perdera a batalha devido à ajuda de Atenas. Mesmo assim, nenhum saiu claramente

¹⁸ Guerra entre os Gregos e os Persas (499-449 a.C.)

¹⁹ O tratado de paz entre Atenas e Esparta, conhecido como a Paz dos Trinta Anos, deu início em 446 a.C.

²⁰ Atenas era líder da Liga de Delos e Esparta líder da Liga do Peloponeso e, por assim ser, deveriam auxiliar seus aliados, quando necessário.

²¹ Tucídides não nos dá as datas dos acontecimentos das batalhas que antecederam e ajudaram a desencadear a Guerra do Peloponeso, por isso, para nos situarmos, utilizaremos as datas fornecidas pelo helenista François Chamoux e pelo historiador Simon Hornblower. Datas que podem ser conferidas, respectivamente, em: CHAMOUX, François. *A civilização grega : na época arcaica e clássica*, trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2003; HORNBLOWER, Simon. *The Greek world : 479-323 b.C.*/ 3rd ed. - London: Routledge, 2003.

²² Epidamnus via-se numa situação delicada, uma vez que havia sido invadida por povos bárbaros aliados dos aristocratas que foram expulsos daquela terra. O povo epidâmnio, sofrendo com a devastação trazida pelo combate, pediu ajuda à Córcira (de quem era colônia), que se negou a participar da batalha. Sem outra opção de auxílio, recorreram aos Coríntios. Estes concederam ajuda, não por solidariedade, mas como uma forma de afrontar os Corcíreus. A Córcira, sentindo-se ofendida por causa da ousadia de Corinto em auxiliar os Epidâmnios, entrou em combate com os Coríntios, e os derrotou em uma batalha naval. Cf: Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, l. 24-29.

²³ Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, 1.45-44.

vitorioso, haja vista que ambos reivindicaram a vitória²⁴. Mesmo parecendo haver um equilíbrio no embate, Corcira saiu em vantagem, pois destruiu o maior número de naus²⁵. A ajuda de Atenas pode não ter garantido a vitória absoluta, mas parece ter sido fundamental para garantir a não-derrota.

Pouco tempo depois, em 432 a.C, Atenas, a fim de demonstrar o seu poder perante a confederação do peloponeso, proibiu a entrada de Mégara aos portos e mercados da Ática, através de um decreto proposto por Péricles. Em seguida, enviou uma expedição para tomar Pontideia, colônia de Corinto. A guerra começava a se desenhar:

A intervenção em Corfu, o cerco de Potideia e o decreto megárico ultrapassavam aquilo que Esparta podia tolerar. Apoiada pelos seus aliados e impulsionada em particular por Corinto, Esparta enviou um ultimato a Atenas, exigindo que pelo menos o decreto megárico fosse revogado. Aconselhados por Péricles, os atenienses rejeitaram esta exigência: era a ruptura e a prova de forças decisivas entre as duas cidades rivais. (CHAMOUX, 2003, p.85)

Trouxemos estes episódios à tona, porque a peça *Medeia* estreou no ano do início da Guerra do Peloponeso, e estas foram as querelas responsáveis pelo desencadeamento de tal guerra. Tais conflitos e insatisfações tiveram bastante peso, posto que, devido a eles, Tebas (aliada de Esparta) tentou tomar Plateia. Esta última afronta, que não obteve sucesso²⁶, aconteceu semanas antes de *Medeia* subir ao palco:

Eurípides encenou a tetralogia que incluía *Medeia* em março de 431 a.C. no concurso teatral das Grandes Dionísias, (...) A data seria lembrada pelos atenienses, pois, poucos dias antes da representação, a cidade de Plateia, aliada de Atenas, sofrera ataque tebano, episódio que desencadeou a guerra do Peloponeso. (VIEIRA, 2010, p.9)

A tentativa de tomada de Plateia foi o estopim, e a Guerra do Peloponeso, que se aproximava-se tímida e silenciosa, finalmente, tomou forma²⁷. Atenas, portanto, passava por um momento nada confortável.

Não é escusado pensar que uma das intenções da tragédia *Medeia* seria mostrar o

²⁴ Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, 1.54.

²⁵ *Idem*, 1.54.

²⁶ *Idem*, 2.3-5.

²⁷ “Os acontecimentos de Platéia constituíam uma clara violação da trégua e os atenienses, diante disto, passaram a preparar-se para a guerra; os lacedemônios e seus aliados fizeram o mesmo. Os dois lados se apressaram em mandar delegações tanto à Pérsia quanto a outras nações bárbaras, das quais esperavam conseguir ajuda; em resumo, puseram tudo em ação para atrair às respectivas alianças as cidades ainda alheias à sua hegemonia.” Cf: Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, 2.7.

poder de Atenas e importância de tê-la como aliada, propagandeando uma imagem positiva desta pólis, que aparentemente traria benefícios. Assim, poder-se-ia induzir o povo grego a acreditar que estar ao lado dos atenienses seria uma vantagem, pois possivelmente não seriam derrotados, ou que simplesmente não estariam desamparados.

Veremos em *Medeia*, além de um estásimo dedicado a louvar Atenas²⁸, uma célebre passagem que eleva a imagem desta cidade-estado. Recordemos, aqui, o momento em que a feiticeira Medeia foge para Atenas, no carro do Sol, saindo completamente ilesa. Esta cena, que se dá no desfecho da obra, passa-nos a ideia de salvação, ou melhor, a ideia de que aquela mulher – que fora abandonada pelo marido, humilhada em terras estrangeiras e maculada em sua condição materna, por ser uma mãe filicida – recebia a ajuda certa: além do consentimento dos deuses, que tudo podem, ganhara o honroso amparo de Egeu, rei de Atenas.

Agora, passemos para uma época mais coetânea, voltemo-nos para questões que circundam a peça *Gota D'água*. Os autores da respectiva tragédia brasileira são contemporâneos e tiveram/têm suas vidas e trabalhos estampados na televisão, nas rádios, no teatro e nos jornais. Chico Buarque é considerado um dos maiores músicos do Brasil e sua carreira é reconhecida e consagrada há anos. Em contrapartida, Paulo Pontes, mesmo tendo feito grandes trabalhos para o teatro e para a televisão, tem sua imagem um pouco distanciada do público, pois falecera em 1976. A história de vida e a literatura de ambos se cruzam quando nos referimos à obra *Gota D'água*, contudo cabe aqui retratar, de forma concisa, suas trajetórias separadamente.

Vicente de Paula Holanda Pontes, conhecido por Paulo Pontes, nasceu a oito de novembro de 1940 no estado da Paraíba, em Campina Grande. Apesar de iniciar a sua vida profissional trabalhando em Rádio, obteve maior destaque, quando, aos vinte anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de trabalhar não só na rádio, mas também no teatro e na televisão. Em 1964, ano em que se iniciou a Ditadura Militar do Brasil, fundou o Grupo Opinião²⁹ ao lado de grandes nomes como Ferreira Gullar³⁰ e Oduvaldo Vianna Filho³¹. A partir de 1970, passa a ser reconhecido, em todo o Brasil, pelo seu exímio trabalho no teatro, dentre as peças que podemos destacar estão: *Um edifício chamado 200* (1971), *Check-up* (1972)

²⁸ No terceiro estásimo da obra *Medeia*, teremos um discurso laudatório a respeito de Atenas. Veremos esta passagem pormenorizadamente, no próximo capítulo.

²⁹ Grupo de teatro paulistano que servia como instrumento de protesto contra os abusos do governo.

³⁰ Crítico de Arte, tradutor, poeta e ensaísta brasileiro.

³¹ Filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna.

e sua obra-prima, *Gota D'água* (1975), em parceria com Chico Buarque. Além de êxito nos palcos, também foi um renomado roteirista da rede Globo de Televisão, tendo como grande sucesso o famoso seriado *A grande Família*. Devido ao peso de seu nome ligado à dramaturgia, encontramos no estado da Paraíba dois teatros, denominados de Paulo Pontes, criados em sua homenagem, um situado na sua cidade natal, Campina Grande, e o outro em João Pessoa, capital do estado³².

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro a dezenove de junho de 1944, é nacional e internacionalmente conhecido como Chico Buarque, um grande músico e compositor consagrado da Música Popular Brasileira, no entanto sua carreira estende-se para além disso. Desde criança escrevia contos e mostrava-se muito interessado pela literatura. Com pouco mais de vinte anos, dedicou-se ativamente ao teatro, inicialmente musicando os espetáculos teatrais de amigos e, por fim, também musicando e escrevendo suas próprias peças como é o exemplo de *Roda Viva* (1967-1968). É notório que Chico Buarque tem preferência e facilidade de produzir peças em parceria, entre elas estão: *O homem de La Mancha* (1972), *Calabar: o elogio da traição* (1973), ambas em colaboração com Ruy Guerra³³, *Gota D'água* (1975) com Paulo Pontes e *A Ópera do Malandro*³⁴ (1978) que contou com a ajuda de Luís Antônio Martinez Correa e alguns atores entre eles a atriz Marieta Severo, esposa de Chico Buarque, na altura.

Ressaltemos que Buarque tornou-se uma figura intelectual de grande importância para o Brasil, tendo participação ativa nas questões políticas e sociais do país, pois foi um ferroz denunciador da Ditadura Militar, através da sua arte. Durante o período da Ditadura, suas obras ganharam amplo destaque, porque serviam, sobretudo, de veículo para demonstrar a revolta contra a censura, contra os abusos e contra a violência que o governo daquela época (1964-1985) causava³⁵.

Inúmeras indagações surgem a respeito desta parceria entre estes dois artistas formadores de opinião. Qual seria o motivo de Paulo Pontes convidar Chico Buarque para ajudá-lo na construção de uma peça? O que estaria por detrás desta obra? Buarque, apesar de

³² Sobre a vida de Paulo Pontes ver biografia: RAMOS, Severino. *Paulo Pontes - Vida e Paixão*, Edições Funesc/Ideia, João Pessoa, 2002.

³³ Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira, dramaturgo e professor moçambicano radicado no Brasil.

³⁴ Peça baseada em duas obras: *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, e *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht.

³⁵ Sobre Chico Buarque, utilizamos as seguintes bibliografias: ZAPPA, Regina. *Chico Buarque Perfis do Rio*. Rio de Janeiro: Editora Zumara, 1999; FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004.

ter realizado inúmeros trabalhos para o teatro, não era um dramaturgo convicto, e esta condição o fez ser alvo de alguns críticos que futuramente viriam questionar a importância dele na obra *Gota D'água*. Todavia, como afirmou Cecília Silva Furquim Marinho em sua tese de mestrado, apresentada à USP, denominada “Gota D'água: entre o mito e o anonimato”, as críticas negativas não passavam de opiniões desinformadas e ressalta a importância de Chico Buarque para a construção da peça:

Há trabalhos acadêmicos que não creditam devidamente a sua participação no corpo do texto, acreditando que ela se restringiu apenas à composição das músicas. Outras afirmações, de críticos teatrais, chegam a retirar de Buarque a qualidade de dramaturgo, por ele ter feito trabalhos teatrais que se apoiam na recriação de obras ou por ele ter se auxiliado de parcerias. Isso pode ser resultado tanto de ausência de informações precisas como também de uma valorização conteudística do material literário que prioriza a autoria do conteúdo, do enredo, da fábula, em detrimento da autoria da forma, das escolhas linguísticas, composição, estrutura. (...) a contribuição dada por Chico é de extrema relevância no resultado do trabalho e reconhecendo no convite feito por Paulo ao compositor uma escolha artística bastante inteligente. (MARINHO, 2013, p. 20-21).

Indubitavelmente, Chico Buarque fora muito importante para a construção da peça, mas a figura fundamental, para que esta obra pudesse existir, chama-se Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido por Vianinha. Foi dele a ideia de trazer *Medeia* para o cenário brasileiro, através de um projeto realizado na TV Globo que tinha o propósito de recriar os clássicos. Estreava, portanto, em 1972, a série *Um caso especial: Medeia*, que seria uma adaptação da obra de Eurípides, porém com inúmeras modificações e um enredo moderno, mas que se comunicava totalmente com o mito clássico. Esta série foi bem recebida pelo público brasileiro, obtendo muitas críticas positivas, e ainda contava com um elenco de atores consagrados, tendo no papel de Medeia uma das maiores atrizes brasileiras: Fernanda Montenegro. Para retratar a tragédia, Vianinha desenvolveu a trama no cenário da favela carioca, onde Medeia era uma macumbeira, Jasão um humilde sambista, Creonte um homem rico e Egeu um simples taxista. A história se desenvolve semelhante à tragédia grega, Medeia é abandonada por Jasão e vinga-se dele matando os filhos, porém não sai incólume, suicida-se.

Vianinha tinha planos de levar a sua *Medeia* aos palcos do teatro, entretanto faleceu dois anos depois da estreia da série na Televisão. Paulo Pontes, além de ter grande amizade com Oduvaldo Vianna, também já havia trabalhado ao lado dele inúmeras vezes e, por conhecer tão bem o trabalho do amigo, resolveu levar adiante este projeto. Contudo, a peça não seria igual à adaptação de Vianinha, teria muitas modificações, mas com pontos herdados da obra outrora

reformulada.

Paulo Pontes convidou Chico Buarque para o auxiliar na construção da peça, tendo em vista que Buarque havia realizado alguns trabalhos no teatro, musicando ou escrevendo. O convite foi aceito e a obra ficou pronta em 1975, chegando aos palcos neste mesmo ano. Em entrevista à revista 365, Chico Buarque falou sobre a parceria com Paulo Pontes:

É uma adaptação da *Medeia* de Eurípides para um subúrbio carioca. A ideia original é do Vianinha, que chegou a escrever um "caso especial" que passou na televisão. Aí ele não teve tempo de desenvolver a peça para o teatro. O Paulo Pontes resolveu levar adiante o projeto e me procurou para um trabalho a quatro mãos. É claro que estou apaixonado pela peça, ficou pronta agora há pouco. Mas como ninguém conhece ainda, não fica bem eu elogiar o trabalho. Só posso dizer que deu uma tremenda mão-de-obra tudo rimado e metrificado como manda o figurino, quatro mil versos e dez canções.³⁶

Nasceu, então, *Gota D'água*, fruto de um trabalho muito além de quatro mãos, uma vez que, por trás de Chico Buarque e Paulo Pontes, havia a forte presença de Oduvaldo Vianna aferrada à obra. Os autores levaram este reconhecimento ao livro, onde vemos uma homenagem a este dramaturgo, exposta tanto na contracapa, em que se explica que a obra está em concepção com Vianinha, como na dedicatória da peça.

Ressaltamos, há pouco, que a adaptação de Oduvaldo Vianna conservou o episódio do infanticídio, que também pode ser observado em *Gota D'água*. Aliás, esta passagem parece ser fundamental para que se haja uma comunicação com Eurípides. É imprescindível pontuar que Eurípides mudou o rumo da tradição do mito, visto que antes a Medeia era uma figura mitológica pouco atípica, conhecida, comumente, como a feiticeira da Cólquida, todavia, depois da peça de Eurípides, tal personagem ganhou a mácula de “mãe assassina”, que matara os filhos para vingar-se de Jasão, o cônjuge a quem dedicou todo seu amor. Medeia, portanto, passou a ter o seu nome automaticamente associado a este episódio cruel. Depois de 431 a.C, não encontramos mais a feiticeira comum do passado, encontramos a Medeia de Eurípides, ainda feiticeira, porém detentora de um estigma que transcende e serve de modelo para muitos escritores, dramaturgos, músicos e cineasta.

(...) desde Eurípides, o mito de Medéia continua a inspirar obras importantes na cultura ocidental – entre muitas outras podemos mencionar, por exemplo, no teatro, a *Medeia* de Sêneca e a de Corneille; na ópera, a de Charpentier e a de Cherubini; no cinema, a de Pasolini. Em todas as versões da *Medeia* posteriores a Eurípides a mãe mata os filhos. Já não podemos conceber o mito

³⁶ Cf. Entrevista à revista 365, ver em: <http://www.chicobuarque.com.br>

de Medéia sem esse assassinato brutal. (OLIVEIRA, 2010, p.53-54)

Paulo Pontes e Chico Buarque mantiveram a Medeia infanticida, porém alteraram o nome da personagem para Joana. É de muita valia acrescentarmos que um dos motivos para esta mudança do nome da protagonista seria a estranheza do nome Medeia no cotidiano brasileiro, ao contrário do nome Jasão que era comum (até pelo nome em inglês “Jason” muito utilizado no Brasil), porém defendemos que esta não seja a única razão. Acreditamos ainda que o intuito de atenuar a carga negativa do nome, que tal figura lendária carrega há milênios, torna-se potencialmente um motivo para justificar a troca de Medeia por um nome mais suave, mais comum.

A história dá-se no Rio de Janeiro, em uma vila humilde do subúrbio carioca, lugar onde Joana e Jasão viveram juntos e tiveram dois filhos. Entretanto, passados dez anos, Joana vê-se abandonada e humilhada pelo ex-companheiro que investe em novas núpcias com uma moça mais jovem e rica, chamada Alma, filha de Creonte, o dono da vila em que Joana vivia. Creonte, para ver sua filha feliz, ajuda Jasão a realizar o sonho de ser um sambista reconhecido, fazendo com que a música “Gota d’água” toque em todas as rádios do Rio de Janeiro. Para também garantir a felicidade de Alma, Creonte expulsa Joana da Vila, pois teme que ela faça algum mal à sua família, uma vez que tem fama de macumbeira e vive a proclamar vingança. Entretanto, entendida de que não tem muita escolha a fazer, Joana comporta-se de forma humilde para obter a confiança de Creonte e de Jasão, aceita ir embora da vila, mas pede apenas mais um dia para se organizar. No dia seguinte, dia do casamento de Jasão e Alma, Joana manda, através dos filhos, um bolo de presente para a noiva, com a intenção de envenená-la. Não conseguindo realizar a sua vingança, sente-se obrigada a matar as crianças e, em seguida, suicida-se.

A peça estreou em 1975, no teatro Tereza Raquel, na cidade do Rio de Janeiro, o sucesso foi tamanho que *Gota D’água* ganhou o prêmio Molière³⁷, todavia os autores recusaram-se a receber esta condecoração, como uma forma de protestar contra perseguição que o governo fazia aos artistas.

Não se pode, portanto, deixar de falar sobre o momento em que o Brasil vivia quando *Gota D’água* chegou aos palcos. Eram passados onze anos de Regime Militar³⁸, o povo

³⁷ Importante prêmio de Teatro brasileiro que existiu entre 1963 a 1990.

³⁸ Serviu de apoio às afirmações feitas sobre a Ditadura Militar o livro de Nadine Habert: HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

brasileiro estava sufocado por uma Ditadura rígida, violenta e opressora. Anos antes de *Gota D'água* ir aos palcos, havia-se instaurado o AI-5 (1968), tratava-se de um Ato Institucional que proibia todas e quaisquer manifestações artísticas que fossem contra os desígnios do Regime Militar. Nesta época, muitos artistas foram perseguidos e exilados, até o próprio Chico Buarque viveu durante um ano (1969) na Itália, para proteger a si e à sua esposa que estava grávida. Esta fase durou dez anos e foi o período mais delicado para o país, uma vez que estava ficando “às cegas”, pois era privado de informação e de manifestações artísticas.

A Ditadura Militar funcionava, sobretudo, como um regime de ideais nacionalistas e de forte oposição ao comunismo, pregava vivamente o capitalismo e, na década de 70, conseguiu que o país desse um grande salto na economia, salto este que fora denominado de “milagre econômico brasileiro”. Certamente, houve avanços, o PIB aumentou, a concentração de renda também, a inflação caiu, mas a classe baixa evoluiu para “classe paupérrima”, fazendo da desigualdade social um cartão-postal brasileiro.

Com muita facilidade, é possível identificar a questão da disparidade social na peça *Gota D'água*, observamos esta temática nos diálogos das personagens que residem na Vila do Meio-Dia e que, constantemente, passam pelo dissabor de não terem sequer dinheiro para pagar a mensalidade da casa em que vivem. Podemos ainda ver o desejo, quase que obsessivo, de mudar de vida e a super-valorização daqueles que conseguiram ascender socialmente, como foi o caso de Jasão. Outrossim, ainda podemos identificar a prepotência daqueles que são ricos e têm o governo, a polícia e “o mundo” do lado deles³⁹. A obra *Gota D'água* apresenta-nos tudo isso e ademais. Na verdade, não é apenas o retrato de uma tragédia carioca é, de fato, uma tragédia brasileira que estreou nos palcos em 1975, mas parece continuar em cartaz até os dias de hoje⁴⁰.

³⁹ Ver algumas passagens sobre estas conjunturas em *Gota D'água*: Buarque; Pontes (1976), p.13-16; p.22; p.134.

3. ANÁLISE DO CORO DE *MEDEIA* DE EURÍPIDES

Neste capítulo, far-se-á uma análise do Coro da *Medeia* de Eurípides⁴¹, dando prioridade aos aspectos literários, mas não olvidando a questão estrutural. Estudaremos aqui todas as participações do Coro, independente de serem odes ou discursos do Corifeu. Iniciaremos a análise a partir das odes e, em seguida, apresentaremos tópicos temáticos, onde analisaremos também os diálogos.

Como outrora enfatizamos, é sabido que Eurípides foi inovador, no que diz respeito à tragédia clássica, e essa inovação estendeu-se também ao Coro. Retornando a este ponto, convém destacar a ousadia do poeta em atribuir à sua criação coral características que se diferem daquelas sistematizadas pelos seus antecessores. Diferentemente de Ésquilo e de Sófocles, Eurípides desprende-se das contestações filosóficas, para dar espaço aos problemas reais e aproximar-se mais do ser humano, como bem afirma Maria de Fátima Sousa e Silva:

A especulação sobre grandes leis universais, a meditação profunda sobre a existência humana e a problemática, que haviam constituído o fito essencial dos cantos de Ésquilo e Sófocles, dão lugar, em Eurípides, a temáticas de feição mais humana, mais próxima do quotidiano, como o flagelo da guerra, a posição da mulher na sociedade, os seus sofrimentos no matrimónio. (SILVA, 1987, p.275)

O Coro de Eurípides desprende-se do padrão e, por conseguinte, sofre críticas, que começam em Aristófanes⁴² e eternizam-se na opinião de Aristóteles que, além de criticar, desperta uma comparação intemporal entre Eurípides e Sófocles, apresentando a construção coral deste último como modelo a ser seguido:

O Coro não só deve ser considerado como um dos actores, mas também ser uma parte do todo e participar na acção, não como Eurípides, mas como em Sófocles. Nos restantes poetas, as partes corais não são mais próprias daquele enredo do que de qualquer outra tragédia. (ARISTÓTELES, *Poética*. 1456a, 25-28)

Esta comparação entre Sófocles e Eurípides torna-se um constante debate quando

⁴¹ Utilizaremos como apoio a este estudo a tradução portuguesa da *Medeia* de Eurípides, realizada por Maria Helena da Rocha Pereira: EURÍPIDES, *Medeia*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2013. Esta tradução teve, como suporte, a edição crítica de Eurípides feita por Diggle na Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, *Euripides. Fabulae, Tomus I* (Oxford 1984).

⁴² Aristófanes, em *Rãs*, por exemplo, compôs odes caricaturando os Coros de Eurípides. Sobre esta e outras questões que envolvem Aristófanes e Eurípides ver: SILVA, Maria de Fátima Sousa. *Crítica no Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1987.

o assunto é o estudo do Coro: de um lado temos uma construção coral com discursos de temáticas religiosas, sentenças morais e intervenções ativas; do outro, um perceptível afastamento religioso, uma maior aproximação do ser humano e, muitas vezes, uma ausência interveniente. Sobre essa constante comparação, que na verdade parece apenas ter o intuito de enaltecer Sófocles e diminuir Eurípides, atentemos no que afirma Sofia Frade:

Efectivamente, os coros em Eurípides são muito diferentes, não porque sejam piores, mas porque foram pensados para essa diferença. Eurípides não constrói ciclos corais piores que os de Sófocles, constrói ciclos diferentes, com um objetivo e uma dinâmica diferente na peça. Qualquer comparação entre ambos está, pois, voltada ao fracasso, ou, pelo menos, a ser catalogada na categoria de reflexão pessoal. (FRADE, 2006, p. 123)

O Coro de Eurípides sofreu uma evolução, porque toda a sua obra também passou por isso, desde o maior número de personagens em cima da orquestra a elementos pictóricos expostos em cena. Eurípides não era um poeta conservador, era um poeta criador e, acima de tudo, um homem que “passava por cima das ruínas da tradição”, como assim assinalou Lesky.⁴³

3.1. AS ODES CORAIS EM MEDEIA

Voltemos à *Poética* de Aristóteles, a fim de pontuar teoricamente como se organizam as odes corais, que se dividem basicamente em párodo e estásimos: “Dentro das partes cantadas, o párodo é a primeira intervenção do coro em conjunto; o estásimo é o canto do coro sem anapestos nem troqueus e a lamentação é um canto plangente entoado em comum pelo coro e pela cena.”⁴⁴

Veremos a seguir, em tópicos separados, uma análise do párodo e dos cinco estásimos e, para além disso, também dedicaremos um espaço para discorrer sobre o interlúdio anapéstico. Salienta-se ainda que este estudo sobre o Coro não será descontextualizado, visto que, sempre que necessário, transcorrermos pelas passagens que antecedem ou que sucedem a sua aparição. Devido a este pormenor, teremos conhecimento sobre as outras personagens e, consequentemente, uma visão quase que integral da obra, o que será de grande valia para compreender as análises vindouras.

⁴³ Lesky (1995) p.426.

⁴⁴ Aristóteles, *Poética*, 1452b-25.

3.1.1. PÁRODO

Antes de iniciarmos a análise do párodo, é imprescindível que tenhamos um breve conhecimento do prólogo: “a parte completa da tragédia que precede a entrada do coro.”⁴⁵ Ou seja, todos os diálogos que antecedem a primeira aparição coral.

No prólogo (v.1-130), temos inicialmente um monólogo da personagem Ama que, aparentemente inconformada, conta, de forma concisa, a trajetória de Jasão, desde a busca pelo velo de ouro até à chegada a Corinto, não ocultando a louca paixão que o sobrinho de Pélias despertou em Medeia e tampouco os crimes que ela cometera por amor. O momento de ápice compassivo dá-se quando a Ama relata a traição de Jasão e a situação emocional de Medeia, devido ao desgosto de ter fugido da casa paterna e à inconformação de ser abandonada pelo marido.

Também faz parte do prólogo o diálogo da Ama com o Pedagogo. Nesta passagem, é-nos anunciado que Jasão tem uma nova companheira, a filha de Creonte, rei de Corinto, aquele que no futuro desejará expulsar Medeia de suas terras. No prólogo, a protagonista aparece bastante abalada, reclamando da sorte, indagando-se sobre o seu destino e maldizendo os próprios filhos, contudo não interage com as personagens e, entre gemidos e lamentações repetitivas, Medeia é quase como um elemento figurativo no prólogo.

Depois deste curto diálogo introdutório, entra em cena o Coro, formado por quinze mulheres coríntias. Logo nesta primeira aparição coral, vemos mulheres solidárias e preocupadas com Medeia, como se conhecessem, ao pormenor, a história da princesa da Cólquida e toda a trajetória dela até chegar a Corinto, já que se referem à feiticeira como “infeliz e sem sossego”. Este comportamento, que aparece no prólogo, tornar-se-á uma constante na obra, pois o Coro continuará sempre muito amistoso e preocupado em remediar as situações de dor e de descontrole de Medeia⁴⁶. Reparemos que o párodo entra em cena de modo empático, mostrando-se presente e atento aos problemas da casa (vv.133-138): “Ouvi, ouvi a voz e o clamor da Cólquida infeliz e sem sossego (...) e eu não folgo, ó mulher, com as dores desta casa, de quem fiquei amiga.”

Em seguida, as mulheres coríntias dialogam diretamente com Medeia. A protagonista, sem esperanças, revela ao Coro o seu desejo de morrer, e este otimistamente a

⁴⁵ Aristóteles, *Poética*, 1452b-15.

⁴⁶ Veremos ainda, nesse capítulo, um tópico dedicado ao tema amizade. Esta questão será discutida de forma minuciosa.

encoraja, revelando-lhe o desfecho vitorioso que está por vir (vv.153-159): “Acaso tens pressa de chegar ao termo da morte? Não peças tal. Se o teu esposo faz honra a novo leito, não te exasperes com ele: Zeus te fará justiça.”

O Coro prevê o futuro de Medeia e demonstra ter segurança no que diz ao citar o nome de Zeus, e esta não será a única vez que prenúncios serão feitos, como conferiremos durante este capítulo. Apesar de o Coro já adiantar a vitória que assegura estar nos planos de Zeus, ele não vislumbra, até então, as estorvas que aparecerão pelo caminho.

Convém pontuarmos uma questão importante: Medeia, que antes não parecia estar em si e mal interagira em cena, muda de comportamento com a entrada do Coro. A protagonista passa a responder de forma menos lamurirosa e mantém com o Coro uma conversa harmônica. Tão harmônica que se reflete na métrica, pois ambos cantam no mesmo ritmo, em anapestos⁴⁷. A protagonista participa ativamente da ode, interagindo com o Coro e demonstrando interesse em ouvi-lo e, principalmente, em responder-lhe.

O discurso do párodo tem uma temática fixa, o assunto principal é relatar a sina de Medeia e incitá-la a confiar no auxílio dos deuses. Da mesma forma se comportam a Ama e o Pedagogo, que mantêm um discurso semelhante e ainda partilham da mesma intenção: ajudar Medeia. O que torna a voz coral um tanto prolixa. Porém, este ponto não é algo negativo, pelo contrário, o fato de enfatizar o sofrimento de Medeia acaba por despertar a ansiedade e o interesse do público pelo rumo da trama. O párodo, portanto, desempenha o papel de depositar na audiência a semente da expectativa.

É perceptível que, a partir da entrada do Coro, a Ama perde espaço em cena; aliás, com a chegada do Coro, a personagem Ama sairá de cena. Assim, vemos as mulheres coríntias assumirem a guarda das dores de Medeia. Como os discursos do Coro e da Ama eram muito semelhantes, a ausência desta personagem quase não será notada. A Ama deixa a cena, na penúltima estrofe do párodo, e já não retorna à peça.

Apenas para finalizar este tópico, ressaltaremos, mais uma vez, a importância da mudança de comportamento da protagonista com a entrada do Coro. Este trouxe a Medeia

⁴⁷ Vejamos, portanto, a métrica, (vv.131-212): **Coro:** 2 an | 2 an ||^H 2 an | 2 an ||^B 4da | 4da ||^H 2 an | hipp || **Medeia:** 2 an | 2 an | 2 an | 2 an | prm ||^B Estrofe: **Coro:** 2 an | 2 an | an | hag| hag hag || reiz ||^H cr+hipp | hag | hag| ? || **Medeia:** 2 an | 2 an | 2 an | 2 an | 2 an | 2 an | 2 an | 2 an || Antístrofe: **Coro:** 2 an | 2 an | an | hag| hag hag || reiz ||^H cr+hipp | hag | hag| cr+gl+sp || mol+ 2 ia | 2 ia | 2 ia | ^e U D – | 2 tr | – e U D – | D | 2 ia||. O presente sistema métrico foi organizado, seguindo o modelo fornecido por Frederico Lourenço em: LOURENÇO, Frederico. *The Lyric Mestres of Euripidean Drama*, Coimbra: Clássica Digitalia/ CECH, 2011, p. 147.

segurança para expor suas questões pessoais, não é à toa que, na cena seguinte, a feiticeira desabafará, mostrando claramente quão decepcionada está com o esposo infiel, a quem atribui o título de “pior dos homens”. Esta passagem, sequente a intervenção do Coro, é assaz importante para a peça, não só por nos mostrar a credibilidade das mulheres coríntias, como amigas confidentes, mas por pontuar aquilo que, em tragédia clássica, chamamos de reconhecimento. Consoante Aristóteles, o reconhecimento é “a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade”⁴⁸. Ou seja, Medeia toma ciência da verdadeira personalidade de Jasão e divide este momento racional dialogando com o Coro.

3.1.2. PRIMEIRO ESTÁSIMO: O PESSIMISMO E A REVOLTA SEXISTA

P’ra trás volvem as águas dos rios sagrados, ao contrário andam a justiça e o mais; nos homens, fraudulentas sentenças, nos deuses não mais temos confiança. A fama mudará, trazendo à minha vida glória, a honra virá p’ra raça das mulheres e fama inglória não mais nos manchará. (vv.410-420)

Assim, inicia-se o primeiro estásimo, tomado por grande pessimismo em relação aos homens e aos deuses e, em compensação, uma esperança que exalta o sexo feminino. Já de início, portanto, temos também resumidamente a ideia principal desta ode.

Observemos, com cuidado, a primeira frase desta estrofe mencionada, que configura um provérbio muito utilizado na poesia grega.⁴⁹ Quando o Coro ressalta que a justiça anda contrária ao percurso das águas sagradas do rio, certamente quer afirmar que algo está desconstruído, possivelmente: o justo e o divino. A justiça sobre o caso de Medeia parecia que já não era tão certa quanto o Coro previa e afirmava no párodo. Agora, vemos um Coro a olhar para a mulher como um ser merecedor de glória e de honra, certamente devido ao exagero de ultrajes e a ausência de retidão compassiva dos deuses e dos homens. Para validar esta afirmação, é preciso recordarmos o discurso que antecipa esta ode coral.

Quando Medeia foi expulsa de Corinto, lembrou ao Coro todos os infortúnios que acumulava até então. Aproveitando o ensejo, expressou sua vontade de vingar-se, fazendo três cadáveres: Jasão, Creonte e a princesa coríntia. Mais à frente, nitidamente em desequilíbrio,

⁴⁸ Aristóteles, *Poética*, 1452a, 30-33.

⁴⁹ Podendo ser encontrado, de modo semelhante, em Hesíodo, *Teogonia*, v.788; e em Homero, *Odisseia*, X, v. 351.

anunciara que, caso o seu plano desse errado, cometeria suicídio, apontando contra o peito uma faca. Por fim, clamando por Hécate, a princesa cólquida incitou a própria coragem de realizar todos estes atos homicidas que acabara de narrar (vv.364-408). O Coro, que antes já havia assegurado a vitória de Medeia (v.159), foi certamente induzido a duvidar da capacidade dos homens e dos deuses de fazerem justiça, uma vez que tudo parecia desandar, como a própria Medeia já antes havia percebido: “De todos os lados desgraça. Quem contestará?” (v.366). Assim sendo, o Coro parecia julgar injusta a condição de Medeia e, à medida que o tempo avançava, a situação agravava-se e o pessimismo ganhava força, juntamente com o desejo de ascensão do sexo feminino.

Esta questão se torna mais clara quando o discurso do Coro desenvolve-se. Na primeira antístrofe, o Coro demonstra o seu desejo pelo fim da mácula da imagem da mulher, ao afirmar que as musas cessarão de celebrar a infidelidade do sexo feminino. Ainda assegura que, caso Apolo tivesse dado às mulheres o canto, comporia uma música contra os homens, ou seja, a condição de injustiça feminina, abordada na peça, fez com que o Coro se mostrasse um completo defensor das mulheres, ao ponto de rejeitar a figura masculina.

Nas estrofes seguintes, o Coro finaliza o seu discurso apontando os erros cometidos por Medeia, erros estes que foram responsáveis por todo o sofrimento por que ela passa. E, em meio a estas recapitulações que oferecem culpabilidade a Medeia, as quinze mulheres de Corinto findam o primeiro estásimo ratificando o pessimismo do início (vv.434-445):

(...) em terra estranha habitas o tálamo deserto; infeliz, pr’a o exílio, sem honra, te atirarão. Do juramento partiu a lealdade; na Grécia magna a vergonha nos ares se evolou. Tu, coitada, a pátria casa não tens, p’ra o refúgio das penas, mas outra mais potente reinará em teu lar.

3.1.3. SEGUNDO ESTÁSIMO: O AMOR E O DISSABOR

Como bem resume Maria Helena da Rocha Pereira (2013), na introdução da tradução da tragédia *Medeia*:

O Coro reflecte, no estásimo segundo, acerca dos perigos em que se encontra a heroína, sob o império de uma paixão que degenerou em discórdia insaciável, privada do solo pátrio, e faz votos por que nenhuma dessas situações lhe caiba em sorte. (ROCHA PEREIRA, 2013, p.18)

Teremos aqui a continuação do pessimismo do Coro, iniciado no primeiro estásimo, porém não só relacionado com os homens e com os deuses, mas também com o amor. Esta ode dá prioridade às mazelas trazidas pela paixão, já iniciando a primeira estrofe com uma máxima (vv.629-630): “o amor, quando é forte, nem renome, nem virtude dá aos homens”. Sequentemente, o Coro reafirma o seu receio em relação ao amor e invoca Afrodite⁵⁰, pedindo-lhe que o afaste da paixão.

O primeiro par de estrofes é genérico, são cantadas apenas a insegurança e as dores trazidas pelo amor. Nos dois últimos trechos, teremos, na primeira estrofe, um discurso sobre a grande dor causada pela perda da pátria. Obviamente tal assunto surge, porque, dos males sofridos por Medeia, este parece ser o mais penoso, como sublinha o Coro: “Dentre as penas maior não há que ser da pátria arrancado” (vv.652-653). Em seguida, na antístrofe, o estásimo é finalizado com um discurso que gira em torno da temática da amizade. Este último trecho introduz a aparição do rei de Atenas, passagem que fora criticada por Aristóteles⁵¹, devido a uma possível incongruência. Se analisarmos a conjuntura, com mais minúcia, podemos considerar que realmente exista uma forçosa construção para introduzir a chegada de Egeu, posto que não havia, de fato, a necessidade da presença do rei de Atenas na peça. Criou-se uma cena de “problema e solução”, para encaixar a vinda do bom e honrado amigo, que auxiliaria aquela princesa injustiçada.

3.1.4. TERCEIRO ESTÁSIMO: A EXALTAÇÃO DE ATENAS

O Coro, nos dois primeiros trechos, estrofe e antístrofe (824-845), canta a felicidade dos descendentes de Erecteu, o fundador de Atenas, homem de origem númen, filho da Terra e de Hefesto. Exalta a harmonia, trazida pelas nove Piérides, e celebra o nome de Afrodite, que trouxe a Atenas um bom clima, róseas flores, amor e sabedoria.

Reparemos que nos é apresentado um discurso que suplanta Corinto, visto que quase todas as boas qualidades que Atenas reúne estão ausentes na terra de Creonte, naquele momento. Enquanto o Coro glorifica a ἀρετή dos Atenienses, os Coríntios, supostamente, encontram-se em desarmonia, tendo em vista a contenda desencadeada por Medeia, Jasão,

⁵⁰ Maria Helena da Rocha Pereira refere-se à Afrodite por Vénus. Não se percebe bem a intenção da classicista na escolha do nome romano. No manuscrito encontramos Cípria (Κύπρια) nas duas vezes em que o nome da deusa aparece. Cf. v.631, v.838.

⁵¹ Aristóteles, *Poética*, 1461b,18-22.

Creonte e Glauce.

Nas duas últimas estrofes, o Coro distancia-se do sermão laudatório e dirige-se a Medeia. Teremos um discurso reflexivo que questiona o acolhimento que Atenas dará à protagonista, acolhimento este de que Medeia parece não ser merecedora, conforme o Coro nos faz entender. Nitidamente, as mulheres de Corinto utilizam-se da persuasão para convencer Medeia de que o filicídio não será visto com bons olhos pelos Erectidas. As atitudes e decisões da feiticeira inquietam o Coro, pois este teme que a “terra hospitaleira”, que prometeu abrigo a Medeia, já não a veja como merecedora de tal amparo.

Tornemos ao discurso laudatório deste estásimo. Para alguns classicistas, a necessidade de citar Atenas e de falar sobre suas virtudes parece ter uma função especial, que seria recordar a cena em que o rei Egeu promete receber Medeia em suas terras. Vejamos o que diz Donald Mastronarde:

The Athenian choristers behind the choral masks are praising their own city and its culture, but this is not an obvious case of patriotic flattery of the audience. To the chorus in its Corinthian character, Athens is evoked because of Aegeus' role in the previous scene, and the depiction of the special blessings enjoyed by Athens is reminiscent of the prayer for blessing that sometimes follows the reception or protection of a suppliant. (MASTRONARDE, 2002, p.304)

O excerto acima apresenta uma afirmação plausível, porém este trabalho concorda parcialmente com o que foi defendido. O discurso do Coro não tinha a intenção de se correlacionar, especialmente, com a promessa de Egeu. Este terceiro estásimo veio com dois propósitos distintos e muito claros: o primeiro era exaltar o esplendor de Atenas; o segundo, questionar o merecimento da hospitalidade de Medeia oferecida por Egeu.

Voltemo-nos para exaltação de Atenas, pois este ponto carece de um desenvolvimento mais esmiuçado. Sem dúvida, o encomiástico discurso do Coro não só tinha o intento de elogiar a terra de Erecteu para depois introduzir a questão da hospitalidade de Medeia. Os Atenienses, por trás das máscaras e também com as máscaras postas, louvavam Atenas de forma consciente e objetiva, a fim de propagandear o ideal de terra perfeita. Toda aquela laudabilidade tinha vários interesses políticos, que envolviam não só os Atenienses, mas também aqueles que precisavam acreditar em Atenas e na sua superioridade.

É imprescindível que regressemos à contextualização histórica feita no primeiro

capítulo desta dissertação, aquando da explanação sobre o início da Guerra do Peloponeso, em que ressaltamos que Atenas, pouco tempo antes da estreia da peça, ganhou novos aliados políticos, entre eles a Córquira, que havia sido colônia de Corinto. Pensando politicamente, podemos compreender que a intenção do Coro, além de ressaltar as qualidades de Atenas para despertar o orgulho no seu povo, também era uma forma de realçar as suas virtudes para dar segurança às novas alianças que vinham fortalecer a liga de Delos.

Em suma, no que diz respeito à questão da exaltação de Atenas, podemos considerar dois posicionamentos do Coro: a voz das personagens coríntias e a voz dos atores atenienses, a primeira reconhecia a superioridade da terra de outrem, a última propalava as virtudes da pátria natalícia. Entretanto, o Coro coríntio, como personagem, merece atenção especial, pois, além de tudo, destaca-se por protagonizar uma situação sarcástica, haja vista que elogiava Atenas e admirava a felicidade do povo que habitava a terra de Egeu, pátria declarada inimiga, exatamente na altura em que a tragédia *Medeia* subia ao palco.

3.1.5. QUARTO ESTÁSIMO: A CERTEZA DO INFANTICÍDIO

Este estásimo vem para marcar o desengano definitivo do Coro, e a passagem que antecedente esta ode é responsável por tal conclusão. Retomemos, portanto, a cena que precede a entrada do quarto estásimo, passagem onde Medeia e Jasão conversam amistosamente (vv.869-975). Nesta cena, a princesa demonstra arrependimento por ter criticado a atitude do ex-companheiro em casar-se novamente. Ainda, no mesmo diálogo, Medeia julga-se insensata e mostra compreender a decisão tomada pelo sobrinho de Pélias.

A protagonista não só elogia Jasão, como também diminui as mulheres, na tentativa de justificar a sua insensatez, engrandecendo assim o sexo masculino. Medeia dissimula eximamente e consegue, com facilidade, convencer Jasão, que acaba enganado pela própria vaidade e, mais tarde, pelo olhar marejado da feiticeira. A sedução foi tamanha que a protagonista não só o convence de que o remorso foi erradicado, como o faz crer que a ideia de enviar presentes a Glauce, por intermédio das crianças, é uma forma de garantir a segurança dos filhos, demonstrando apreço e amizade à noiva.

É neste diálogo que acontece a peripécia, ou seja, a reviravolta das ações, “a

mudança das situações para seu reverso”, como define Aristóteles⁵². Esta mudança de curso vem para surpreender de uma maneira geral, não só a plateia, mas também as personagens. A peripécia assusta especialmente o Coro que, espectador desta encenação capciosa da protagonista, já enxerga a concretização do plano funesto. A esperança que queria ressurgir, no terceiro estásimo, quando o Coro tentou convencer Medeia a não prosseguir com os planos que poderiam comprometer sua ida a Atenas, dá lugar à volta definitiva do pessimismo.

O quarto estásimo, além de marcar o fim da esperança, tem a intenção de intensificar a ansiedade do público, a fim de criar toda uma apreensão em torno do assassinato que não era credível, mas que estava quase a se realizar. Quando aqui se defende que o crime não era credível é porque a audiência talvez não estivesse à espera de que Medeia fosse capaz de matar os filhos, já que configuraria um crime atípico⁵³.

O Coro parece entrar em delírio, depois de tomado pelo pessimismo absoluto, e passa a prever friamente todas as tristezas que surgirão no caminho das personagens. Diferente do seu comportamento nas outras odes, assume a função de narrador-trágico das cenas que se aproximam e relata, com impetuosidade, como será a morte da princesa Glauce que “sob a terra em breve noivará”. Neste momento, o Coro não apenas prevê os fatos, mas praticamente tem uma visão presencial e pormenorizada da morte da filha de Creonte, o que nos faz compreendê-lo como um elemento vaticinador desta tragédia.

O mesmo comportamento prenunciativo, porém menos detalhado, se estende aos dois últimos trechos do quarto estásimo, em que o Coro maldiz Jasão, anunciando a morte das crianças e ainda afirmando que o futuro deste está fadado à ilusão (vv.990-1001). Também se dirige a Medeia, condenando-a e prestando solidariedade pelo sofrimento que esta sentirá, depois de cometer o crime contra a própria prole (v.996): “Contigo gemo ainda a tua dor”. O Coro assume praticamente o papel do mensageiro, que tem sua cena quase que descartável, haja vista que tudo que ele virá anunciar já fora dito antes pelas mulheres coríntias.

⁵² Aristóteles, *Poética*, 1452a, 21-24.

⁵³ Filho matar a mãe a audiência já havia presenciado há alguns anos com a *Oresteia* de Ésquilo (458 a.C), em que Orestes mata Clitemnestra e é absolvido do crime.

3.1.6. INTERLÚDIO ANAPÉSTICO

Neste tópico, discorreremos sobre uma participação coral que não funciona como estásimo, pois os versos estão em anapestos⁵⁴, contudo, por ser cantada, também é considerada uma ode e merece a nossa atenção. Tal canto é chamado de interlúdio anapéstico⁵⁵.

Este intervalo acontece subsequente ao grande monólogo de Medeia (1020-1080), passagem marcada por oscilações emocionais e comportamentais da protagonista, no entanto o Coro, mesmo sendo espectador desta cena, não transparece sinais de comoção. Este comportamento aparentemente equilibrado, depois de ouvir o discurso penoso de Medeia, antes de encaminhar os filhos para o palácio de Creonte, parece não condizer com o comportamento apresentado pelas mulheres coríntias durante toda a obra. Esta incongruência chama atenção pela desarmonia, ou melhor, pelo contraste emocional da cena como frisa Mastronarde (2002): “What is remarkable is contrast between the anguish and tension of Medea's monologue and the relative calmness and displacement of the choral intervention” (p.346).

Ainda podemos reparar que as mulheres coríntias não se dirigem a Medeia em especial, aliás, é a primeira vez, em toda a tragédia, que o Coro faz um discurso voltado para a audiência, sem dialogar diretamente com a protagonista. Em todos os outros cantos, são reservadas duas estrofes para se dirigir a Medeia em particular, porém aqui não acontece desta forma.

O fato de o Coro não se dirigir a Medeia foge do esperado. O que levou as mulheres coríntias a se portarem deste modo? Pensando em todas as razões que poderiam justificar o afastamento do Coro e a falta de comoção com a cena que precedeu este interlúdio, o que mais parece lógico é defender que as mulheres de Corinto estavam conformadas e, principalmente, cansadas. O Coro exauriu-se de tentar ajudar a protagonista que, irredutível, não absorvera os conselhos dados.

Há uma outra questão interessante que não se deve deixar de atribuir relevância. Recordemos que a primeira vez que o Coro cantou em anapesto foi no início da trama, aquando do diálogo que teve com Medeia (vv. 96-175). Ambos estavam em total sintonia. Medeia narrava suas dores e o Coro a preconizava com um discurso obsequioso. A comunicação

⁵⁴ Recordemos o que diz Aristóteles: *Poética*, 1452b-20-25.

⁵⁵ “This anapaestic interlude serves in place of the stasimon that precedes the entrance of a messenger.” Mastronarde (2002) p. 346.

acontecera apenas entre o Coro e Medeia, apesar de a Ama estar na cena e tecer alguns comentários, a protagonista só respondia à voz coral. Era como uma conversa particular entre amigos mais próximos.

Agora, analisando o interlúdio, observamos o Coro distanciar-se de Medeia. Este, que antes abrandava os ânimos da feiticeira, voltava-se para si, ou para o público da peça, a fim de refletir sobre pontos delicados, fixando-se, especialmente, na questão de ter filhos e os problemas que esta decisão pode trazer. Vejamos uma estrofe que resume bem o posicionamento das mulheres coríntias (vv.1090-1097):

Dentre os mortais, quem filhos nunca teve nem experimentou, digo que está no melhor caminho da felicidade, mais que quem os teve. Quem não tem filhos nem experimentou, seja isso um bem, seja isso um mal para os mortais – não tendo descendência, muita dor evitam.

Não seria despropositado afirmar que este interlúdio, para além de ser uma pausa na aparição dos estásimos, representava um descanso às aflições do Coro. Este agora tinha um momento de reflexão e de interação com a audiência da peça, que supostamente estaria no auge da inquietação, visto que o filicídio se aproximava. Por isso, neste intervalo, os espectadores eram a parte que mais necessitava de atenção, tal como Medeia, aflita e angustiada, precisara das mulheres coríntias no início da peça. O Coro parecia preocupar-se com o público, alertando-o sobre o ônus e o bônus de procriar, como quem aconselha um amigo incauto sobre as responsabilidades da vida.

3.1.7. QUINTO ESTÁSIMO: A CONCRETIZAÇÃO DO INFANTICÍDIO

Neste último estásimo, veremos uma ode que se assemelha bastante ao párodo, pois, além de cantar, o Coro dialogará com as personagens, o que ainda não havia acontecido nos estásimos anteriores. Esta última ode se difere de todas, tanto na questão comportamental do Coro, em que o *pathos* aparecerá com maior intensidade, quanto à organização estrutural do discurso.

Após o anúncio do mensageiro, revelando que a princesa e o rei de Corinto morreram, devido aos presentes envenenados enviados por Medeia, é chegada a hora da feiticeira concluir o ciclo de crimes que arquitetara. Nesta cena, que antecede a entrada do quinto estásimo, teremos uma Medeia contraditória: por um lado feliz pela morte da corte

coríntia; por outro lado, envolta numa angústia por ter de matar os próprios filhos. Em seu discurso final, observaremos uma briga entre a razão e a emoção, onde encontramos duas mulheres opostas: uma mãe que reconhece o valor de um filho e uma esposa, profundamente ferida, que não se permite acovardar diante da vingança planejada. Mesmo sabendo que no futuro se arrependerá, Medeia prefere ir adiante com o crime (vv.1246-1250):

Anda, ó minha desventurada mão, empunha a espada, move-te para a meta dolorosa da vida, não te deixes dominar pela cobardia, nem pela lembrança dos teus filhos, de como eles te são caros, de como os geraste. Mas por este breve dia, ao menos, olvida, que depois os chorarás. Porque, mesmo matando-os, eles te são sempre caros e eu — que desgraçada mulher que eu sou!

O Coro, consciente de que as crianças estão à mercê da morte, retoma o desespero e, desta vez, de modo mais intenso. Essa grande agitação coral não se deve às angústias de Medeia, pois, como frisamos, o Coro já não se prende aos desequilíbrios da protagonista, como era costumeiro. Agora, as mulheres coríntias estão preocupadas com o destino das crianças que caminham para morte. Quando as portas da casa de Medeia cerram-se, o Coro, sabendo que o pior acontecerá, volta-se para os deuses com um lamento quase igual ao que fizera na sua primeira antístrofe do párodo: “Ó Terra, ó raios do Sol coruscantes, vede, oh! Vede esta mulher perdida, antes que com mão suicida ela ataque os próprios filhos.”(1251-1254). O Coro persiste em seus pedidos aos deuses para que impeçam a morte das crianças e, na antístrofe subsequente, questiona Medeia sobre o porquê da realização de tal crime contra a descendência que lhe é cara.

Se observarmos todos os outros estásimos iremos reparar que, em *Medeia*, as odes são organizadas de forma harmônica. Todas são compostas por quatro trechos divididos em estrofes e antístrofes, sendo que os primeiros trechos são voltados para um discurso temático, e os dois últimos têm sempre um discurso referente a Medeia, ou seja, na última estrofe e antístrofe, o Coro fala diretamente com Medeia, tratando-a como interlocutora. Geralmente, estes discursos são advertências ou tentativas de persuadir a protagonista a refletir sobre seus atos.

Neste quinto estásimo, o Coro comporta-se de maneira diferente, ainda mais do que acontecera no interlúdio. As mulheres coríntias quebram a ordem supracitada, e iniciam o discurso dirigindo-se a Medeia já na primeira antístrofe (vv.1261-1262): “Em vão o trabalho dos filhos, em vão a descendência cara tu geraste.” Notemos que o Coro volta a se dirigir à protagonista, mas agora não mais para aconselhar e sim para condenar seus atos. As quinze

mulheres coríntias seguem o discurso oscilando entre dirigir-se a Medeia e a fazer reflexões sobre as decisões desta. Esta última ode, como enfatizamos, segue mais ou menos a mesma linha de organização do párodo. Talvez, tenha sido proposital, a fim de mostrar que o Coro terminou o ciclo coral da mesma forma como começou: em aflição.

A aflição é justamente a componente que sustenta este último canto, uma vez que, durante tal ode, as crianças serão assassinadas pela mão materna e, devido a isso, o Coro viverá o seu momento mais histriônico da peça. Se formos buscar à métrica, perceberemos que há uma considerável diferença no comportamento coral neste último canto, posto que os versos, que antes não demonstravam grandes alterações emocionais, mudaram para dócmios⁵⁶. O ritmo dócmio está relacionado com momentos de alta emoção⁵⁷, seja ela boa ou ruim. Neste caso, aplica-se a uma situação de sofrimento acutíssimo, em que o Coro já não vê salvação para as crianças.

No quinto estásimo, temos ainda a passagem do infanticídio, onde o Coro dialoga com as crianças exatamente no momento pré-morte (vv.1270-1278). A cena é tão comovente que as mulheres coríntias cogitam a possibilidade de invadir a casa e salvar os infantes do crime, mas não intervêm⁵⁸. Ainda seria interessante pontuar a diferença de ritmo entre o diálogo das crianças e do Coro, pois este continua em dócmios e os infantes manifestam-se em trimetro jâmbico⁵⁹, sem aparentar alteração emocional. Apesar de as crianças demonstrarem medo da situação e implorarem por socorro, talvez a inocência pueril não os permitisse compreender que morrer era algo definitivo, por isso a ausência de uma aflição mais pungente e expressiva como a do Coro.

Em remate, devemos dar relevância à questão do sofrimento exacerbado, por parte do Coro, que reparamos no quinto estásimo. Vem, então, a calhar a necessidade de elucidar as três partes essenciais para que o enredo de uma tragédia esteja completo. Neste capítulo, já foram mencionadas duas: o reconhecimento e a peripécia, e as mulheres coríntias, que

⁵⁶ Vejamos o esquema métrico do diálogo entre o Coro e as crianças, momentos antes do infanticídio (vv.1273-1281): Segunda estrofe, **Coro:** 2 δ | 2 δ || **Primeira criança:** 3 ia || **Segunda Criança:** 3 ia || **Coro:** 2 δ | δ || **Primeira criança:** 3 ia || **Segunda Criança:** 3 ia || **Coro:** : 2 δ | δ | 2 ia | δ || Cf: Lourenço (2011) p.153.

⁵⁷ “In *Medea*, the chorus sings for most of the play in dactylo-epitrite rhythm; but when the events of the tragedy lead inexorably to the murder of Medea’s children, they change to dochmiacs.” Lourenço (2011) p.31

⁵⁸ Se o Coro pensa em entrar no palácio é porque tinha alguma possibilidade de fazê-lo, entretanto não o faz. Este ponto leva-nos de volta à famigerada questão de que o Coro de Eurípides não é interveniente, porém vemos que esta não-intervenção se dá por escolha, ou quiçá por respeito às ações das outras personagens. Talvez, o Coro se porta deste modo também para colaborar com o *pathos*. Imaginemos que ele invada a cena e salve as crianças, o trágico esvai-se.

⁵⁹ Conferir a métrica do diálogo entre o Coro e as crianças, na nota de rodapé 55, desta dissertação.

compõem o Coro, estiveram presentes em ambas, ora como interlocutoras, ora como testemunhas. A terceira e última parte trata-se do *pathos*, ou melhor, do patético, que Aristóteles classifica em *Poética* como uma ação destruidora ou dolorosa⁶⁰. No que diz respeito ao *pathos*, vimos esta passagem acontecer no quinto estásimo e podemos asseverar que o Coro foi protagonista deste momento. Além de interlocutor, foi testemunha e sofredor latente, haja vista que conversou com as vítimas durante o crime, ouviu toda a cena da morte e, aparentemente, foi a personagem que mais demonstrou dor e desespero diante do aterrador filicídio.

3.2. TEMÁTICAS DO CORO DE MEDEIA

Este tópico propõe-se a discorrer sobre os temas predominantes no discurso do Coro. Faz-se necessário destacar que a maioria dos temas que retrataremos serviram de cerne para a construção da tragédia *Medeia* e, por conseguinte, estão presentes também nos diálogos das outras personagens, todavia podemos ratificar que tais temas ganharam mais relevo através da manifestação coral.

É importante ainda frisar que as odes corais e os diálogos corais não aparecerão constituídos por apenas uma única temática. Muitas vezes, o conteúdo é formado por uma gama de assuntos paralelos que naturalmente se completam.

Neste tomo, portanto, faremos recapitulações do tópico anterior e desenvolveremos ainda mais esta análise, não de modo sobejante, mas apenas com o intuito de destacar o que ainda há de importante no párodo, nos estásimos e, principalmente, nas outras participações corais, em forma de diálogos, que aqui ainda não foram expostas.

Vejamos, a seguir, separadamente, os principais temas apresentados pelo Coro. Para organizarmos melhor esta explanação, utilizaremos uma palavra-chave, que estará presente no título de cada subtópico, a qual se interligará à ideia central dos assuntos desenvolvidos.

⁶⁰ Aristóteles, *Poética*, 1452b-10.

3.2.1. A AMIZADE

Começamos por uma temática que, embora abranja a tragédia *Medeia* por completo, manifesta-se principalmente através do Coro: a amizade. Este tema, antes mesmo do párodo, já estava arraigado ao diálogo da Ama e do Pedagogo, personagens que demonstram uma forte relação de companheirismo e de amizade com a “senhora da casa”: Medeia. Contudo, o clima de preocupação e cuidado amistoso intensificam-se com a entrada do Coro.

Como já foi mencionado anteriormente, o Coro surge bastante leal a Medeia e demonstra muito interesse em ajudar a abrandar as dores da casa, da qual se considera amigo (v.138). Desde então, a palavra *φίλος* torna-se uma constante nas odes e nos discursos corais, sendo também a palavra mais repetida pelo Coro, durante as suas intervenções⁶¹.

Entretanto, as quinze mulheres coríntias não só falam em amizade, também portam-se realmente como um amigo, valorizando bastante este termo e tentando fazer com que os laços de amizade sirvam de sustentáculo para amparar Medeia emocionalmente. Logo no párodo, vemos uma clara preocupação com o equilíbrio psicológico da protagonista, no momento em que o Coro pede que a Ama leve palavras amigas a Medeia, na tentativa de evitar que esta sofra ainda mais (vv.180-184). O que se pode destacar de interessante nesta indução é a vontade que o Coro tem de ajudar, pois, não podendo invadir a casa de Medeia, serve-se da Ama, a fim de fazer valer a sua intenção. A Ama, mesmo temerosa, acata o pedido do Coro e segue em auxílio a Medeia (vv.187-189): “apesar de o seu olhar de leoa que pariu ser bravo como um toiro para os servos, quando algum, p'ra falhar-lhe, se aproxima.”

É imprescindível destacar que existe, entre Medeia e o Coro, uma relação de amizade recíproca, o que não acontece com as outras personagens. Podemos perceber que, apesar de a Ama e o Pedagogo estarem dentro da casa de Medeia e partilharem dos momentos mais pessoais de um lar, não é com eles que a protagonista dialoga sobre os seus medos e seus planos. Medeia não mantém nenhum diálogo com a Ama nem com o Pedagogo. Apenas aparece antes e depois das falas destes, lamentando a própria sorte, mas, em nenhum momento, dirige-se a ambos.

Não se pode afirmar que este distanciamento é dado por uma questão de hierarquia, ou apenas por uma ausência de confiança não explicada no texto, mas é possível assegurar que

⁶¹ A palavra *φίλος* aparece por sete vezes no discurso do Coro. Podemos conferir nos seguintes versos: 138, 179, 182, 521, 657, 660, 662.

há um comportamento indiferente, por parte de Medeia, em relação aos empregados da casa.

Pode-se conferir a diferença de tratamento e de intimidade entre Medeia e o Coro, aquando da saída de cena da Ama, em meados do párodo. É a partir deste momento que a princesa da Cólquida começa a conversar e a formar frases substanciais, pois, até então, a protagonista apenas se lastimava pungentemente. Nesta passagem, encontraremos uma Medeia mais sóbria e mais à vontade para falar sobre suas aflições, e o mais interessante: em meio aos desabafos e às indignações, refere-se ao Coro por *φίλαι* (v.227), ou seja, chama as mulheres coríntias de amigas.

No fim do seu primeiro discurso, Medeia deixa claro que espera por uma oportunidade para se vingar de Jasão e pede ao Coro que fique em silêncio (vv.259-262): “Apenas isto de vós quero obter: se alguma solução ou processo eu encontrar para fazer pagar ao meu marido a pena deste ultraje (...) guardai silêncio.” Cabe aqui salientar um aspecto, antes de Medeia fazer tal pedido ao Coro, ela se coloca em uma situação digna de pena, ressaltando que se encontra sozinha no mundo, sem família, sem marido e humilhada por ser mulher. Como outrora já ressaltara Maria Helena da Rocha Pereira: “É um discurso célebre, quer pela sua habilidade apontada ao desejo de ganhar a promessa da convivência do Coro, quer pelas informações que fornece sobre a condição da mulher perante o casamento.”⁶²

Mesmo que todas as suas lamentações sejam justificáveis e honestas, o fato de se vitimizar durante todo o discurso não parece ser apenas um relato de infortúnios, mas também algo intencional. Medeia aparentemente quer comover o Coro e persuadi-lo a guardar segredo da sua futura vingança. A feiticeira, num primeiro momento, não pormenoriza o que deseja fazer, talvez por receio de assustar e afastar o Coro ou por ainda não ter decidido ao certo o itinerário de tal vingança. O Coro confirma guardar segredo (vv.267-268): “Assim farei. Com justiça castigará o teu marido, ó Medeia”. Não se estende por este assunto, nem sequer faz juízo do que antes foi dito por Medeia, simplesmente se cala, como um amigo confidente, e anuncia a entrada de Creonte.

Creonte, que está decidido a expulsar Medeia de Corinto, concede à princesa da Cólquida apenas mais um dia, para que esta se organize antes de partir com os filhos. Após este encontro, a tensão da trama aumenta e a preocupação do Coro intensifica-se, pois este, antes se afligia pela condição psicológica de Medeia, mas, a partir da visita do rei Creonte à casa da

⁶²Rocha Pereira (2013) p.16.

feiticeira, passa a se preocupar seriamente com o destino de Medeia.

São inúmeras as passagens em que o Coro introduz a temática da amizade, seja para demonstrar o seu compadecimento por Medeia ou para auxiliá-la através de outro amigo, como foi o caso da Ama, ou ainda, quando antecede, com um discurso de amizade, a chegada de um amigo que, porventura, poderá ajudá-la, como foi o caso de Egeu.

Recapitulemos a passagem da última antístrofe, do segundo estásimo, onde o Coro abordará a importância de honrar um amigo (v.659). Este trecho antecipa a entrada do rei de Atenas que, ao dirigir-se a Medeia, elogia de imediato as palavras do Coro (vv.663-664): “Medeia, salve: que não há prelúdio mais belo do que este, para nos dirigirmos a um amigo.” Pode-se bem assegurar que o Coro louva a chegada de um verdadeiro amigo, já antecipando que esta amizade será, de certo modo, a salvação de Medeia. E, de fato, Egeu foi de suma importância para o desfecho da tragédia, dado que, devido ao apoio deste, Medeia se sentiu capaz e segura para realizar os seus planos. Logo que Egeu retira-se, o Coro reconhece a amizade que o rei de Atenas tem por Medeia e o considera um homem nobre (vv.759-761).

Depois do encontro com Egeu, Medeia comunica ao Coro o que fará no futuro: matará a princesa e o rei de Corinto e, por fim, assassinará os próprios filhos (vv. 763-797). O que especialmente se sobressai nesta passagem, além do teor fortíssimo de tal revelação, é o fato de Medeia dirigir-se às mulheres de Corinto por “amigas” mais uma vez, depois de expor os seus planos. Teremos aqui, aparentemente, uma suposta tentativa de sedução, no entanto não se pode dar demasiada importância a esta suposição, uma vez que Medeia continuará chamando o Coro por amigas até o fim da peça. Porém, é neste momento que o Coro mostra-se ainda mais lúcido e ajuizado. Aconselha-a do contrário (vv.811-813): “Já que tais desígnios nos comunicaste, nós, no desejo de te ajudar, e de acordo com as leis dos mortais, não te aconselhamos a que cometas essa acção.”

Mais adiante, aquando do penúltimo encontro entre Jasão e Medeia, em que esta se faz de pacífica aos olhos do ex-companheiro, o Coro desespera-se e chora, entendendo que o plano da desforra já se inicia: “Também a mim aos olhos vem um pranto vivo. Oxalá o mal não avance mais do que agora!” (v.904). Este é um dos momentos de maior sensibilidade da obra. Esta passagem serve para comprovar a sinceridade do Coro que sofre, em demasia, com este trágico desfecho que porá fim à vida das crianças e dará a Medeia um estigma e uma mácula eternos.

Antes de finalizar este tópico, é importante sublinhar um ponto no comportamento do Coro. Depois de a feiticeira revelar quando e como matará os filhos, o Coro volta-se contra a sua decisão, porém não lhe retira a amizade. Sem dúvida, o Coro é do começo ao fim um exaltador da amizade e também um sensato amigo. Sempre demonstrando compaixão, sofreu com todas as angústias que circundavam aquele lar e, mesmo que não tenha feito nada para evitar os crimes, mostrou-se constantemente à espera da boa justiça, mas que não fosse a destruição daquela família, ou melhor daquela casa, de que outrora se considerou amigo.

3.2.2. A MULHER

Falaremos, neste tópico, sobre a mulher de modo a englobar tudo o que, na obra, deveria ou parecia ser importante na vida de uma pessoa do sexo feminino, naquela altura. Palavras como esposa, mãe e filhos aparecerão como um bordado inerente ao discurso feito pelo Coro, quando este se referir a Medeia ou às mulheres de um modo em geral. Estas questões são também de foro íntimo, visto que o Coro é formado por mulheres coríntias, supostamente em idade jovem. Esta temática é muito abordada em toda a obra, mas tem um destaque especial no discurso do Coro, uma vez que este gerou inúmeras reflexões sobre o sexo feminino. Começemos por recordar o primeiro estásimo, quando o Coro se manifesta diretamente sobre um assunto que diz respeito às mulheres (vv. 415-417): “A fama mudará, trazendo à minha vida glória, a honra virá para a raça das mulheres e a fama inglória não mais nos manchará”. Vejamos que, por trás deste discurso, há uma esperança de que as mulheres possam melhorar a sua fama, atingindo, assim, a glória e não mais sendo maculadas. Pode-se claramente identificar um teor revolucionário, nas palavras do Coro.

Mais à frente, além de relatar o desejo por um maior respeito ao sexo feminino, o Coro também nos surpreenderá com um pensamento muito moderno para a época: a renúncia de ter filhos (vv.1090-1096). O Coro aplica isto a ambos os sexos, porém o que nos chama atenção é que este discurso é feito por mulheres que, seguindo a ordem natural dos costumes do século V a.C, haveriam de querer ser mães. Se hoje as discussões sobre maternidade ainda podem gerar um grande alarido, imaginemos o que seria este posicionamento feminino na Grécia Antiga.

Esse pessimismo em relação aos filhos, por parte do Coro, contrapõe-se ao comportamento masculino na obra. Temos, na tragédia, personagens masculinas que nutrem o

forte desejo de terem descendentes, como é o caso de Egeu que, movido pelo desejo de ser pai, vai em busca da ajuda de Medeia. Outrossim, podemos dar Jasão como exemplo, posto que nos aparece como um homem muito vaidoso com a sua prole, ao ponto de declarar que desposou a filha de Creonte com a intenção de ter filhos régios, para dar irmãos nobres aos filhos que teve com Medeia (vv.595-596). Estas questões são delicadas e caberiam num estudo particular, que neste tópico não convém discorrer profundamente.

Voltemos para o Coro e falemos agora sobre outro ponto interessante que ainda envolve a questão de filhos, em especial os filhos de Medeia. Dando seguimento ao quinto estásimo, vemos o Coro em desespero por causa da aproximação da morte das crianças. Deveremos aqui fazer uma observação importante, mesmo o Coro afirmando outrora que não ter filhos é o melhor caminho para felicidade, isto não configura uma ordem, mas sim uma opinião. O Coro é totalmente contra a atitude de Medeia e abomina este comportamento, pois tem consciência de que seria um crime incivil, que despertaria a vingança das Erínias, uma vez que configuraria um crime de sangue (v. 1260).

Depois do plano de vingança concluído, o Coro manifesta-se com grande indignação, comparando o comportamento de Medeia ao de Ino, mulher que matou os próprios filhos e acabou louca, castigada pelos deuses. Podemos depreender que, por mais que as mulheres fossem julgadas como artífices de todos os males⁶³, não deixa de ser assombroso ver uma mãe matar os filhos. Sem mais, o Coro finaliza seu discurso condenando a mulher dentro do casamento (v: 1290) “ó tálamo feminino, causa de tantos trabalhos, que mal tens feito aos mortais.”

Mesmo em meio a críticas, o Coro nos apresenta a mulher como uma personagem de destaque, que quebra as regras impostas pela sociedade e até mesmo pela sua natureza, quando tem a capacidade de cometer o filicídio. Porém, o que se torna intrigante é que, depois de ultrajada, esta mulher sairá vitoriosa com o consentimento dos deuses. Por mais que Eurípides tenha sido considerado misógino, em *Medeia* não é possível encontrar um pensamento que suplante a mulher de todo, pelo contrário, encontramos questões que favorecem a mulher e abrem espaço para se debater pontos delicados que vão desde a maternidade até a questão de poder.

⁶³ Aqui recapitulamos uma autodefinição da mulher, feita por Medeia. Cf. vv.406-407.

3.2.3. A PÁTRIA

Discorreremos aqui sobre um tema que gerou enorme aflição ao Coro: a questão da pátria, ou melhor, a ausência desta. Paralelo a outros temas, esta questão revelou-se o grande desamparo da protagonista e, obviamente, tal conjuntura não passaria despercebida ao discurso do Coro.

É sabido que Medeia viveu como estrangeira desde que abandonara seu país e traíra sua família, por causa de Jasão. Após seu casamento ser destruído, devido ao novo enlace do seu ex-cônjuge, Medeia viu-se abandonada e, pior, completamente apátrida.

Testemunha desta situação, o Coro aflige-se com o destino incerto de Medeia e sofre com a possibilidade de ultrajes futuros. A inquietação das mulheres coríntias inicia-se logo depois de o rei Creonte comunicar à feiticeira que ela deverá ir embora de Corinto com os filhos. Mesmo conseguindo ficar mais um dia em Corinto, Medeia não tem, até então, para onde ir com as crianças, e o Coro desespera-se (359-360): “Ai de ti! Infeliz pela desgraça, pobre mulher, p’ra onde hás-de voltar-te? Que hospitalidade, que casa, que país salva teus males?”

A seguir, no primeiro estásimo, o Coro dedica os dois últimos trechos para falar exclusivamente sobre esta questão. Mesmo que já tenhamos sublinhado este ponto no tópico anterior, convém aqui darmos espaço para as palavras do Coro (vv.431-445):

Tu da casa paterna navegaste, coração tresloucado, (...) em terras estranhas habitas, com tálamo deserto; infeliz, p’ra o exílio, sem honra te atirarão. (...) Tu, coitada, a pátria casa não tens, p’ra refúgio das penas, mas outra mais potente reinará em teu lar.

Vemos, no excerto acima, um pequeno resumo da situação angustiante de Medeia que fugiu de seu país com o “coração tresloucado”, ou seja, apaixonada. Viveu, por dez anos, como estrangeira ao lado de Jasão e, agora, encontra-se abandonada pelo marido que desposara a filha do rei de Corinto. E, em meio a tudo isso, já não pode regressar à casa paterna.

O Coro, no terceiro estásimo, transpõe o sofrimento de Medeia para si, imaginando-se nessa condição apórida (vv.642-651): “Ó pátria, ó meu lar, nunca eu de vós seja privada, tendo na vida impossível de viver, misérrima em seus males. A morte, a morte me vença antes de chegar esse dia.”

Reparemos, nos excertos supracitados, que outras palavras são utilizadas para fazer

referência à pátria, entre elas: lar, casa e família. Isto faz-nos pensar na amplitude deste tema que não se restringe a apenas a um lugar. Partindo desta assertiva, podemos inferir que Jasão não era apenas o marido de Medeia, mas sim a personificação da sua família, de seu lar e também da sua pátria, perdê-lo, no entanto, significaria estar completamente sozinha. A partir da chegada de Egeu, teremos mais propriedade para assegurar esta ilação, posto que este devolve a esperança de um lar a Medeia, tornando-se Atenas de imediato uma nova pátria para ela.

Após as promessas do rei de Atenas, o Coro acalma-se, pois enxerga em Egeu uma salvação para Medeia. Entretanto, este não é o fim das aflições das mulheres coríntias, pois a protagonista, antes humilhada e apátrida, ressurgue impávida e confiante para vingar-se das humilhações sofridas até então. Exultante dirige-se ao Coro (vv.763-770):

Ó Zeus, ó justiça, filha de Zeus, e luz do Sol, vitoriosas estamos agora, ó amigas (...) Agora há esperança de fazer justiça sobre os nossos inimigos. Porque este homem, quando penávamos na maior aflição, apareceu como um porto de abrigo para minhas decisões. A ele prenderemos as amarras da popa, dirigindo-nos para a fortaleza e a cidade de Palas.

O que parece ser uma solução para Medeia, serve apenas para renovar a preocupação do Coro que irá agora se lastimar pelo plano de vingança que acarretará inúmeras mortes, inclusive a morte dos próprios filhos. Finda-se, pois, o problema da pátria, inicia-se, portanto, a aflição da morte iminente movida pela vingança de uma mulher de tálamo desprezado e orgulho ferido.

3.2.4. A PAIXÃO E A MORTE

Neste tópico, diferentemente dos anteriores, trabalharemos dois temas em conjunto. A escolha de organizar desta maneira veio devido à dificuldade em separar estas duas temáticas que aparecem sempre interligadas durante toda a obra. Faz-se mister frisar que abordaremos estes temas como objetos que se completam, uma vez que se relacionam claramente como causa e consequência e, por isso, poderão aparecer como sinônimos, em determinados momentos da obra.

Sem seguir a ordem da causa e da consequência, falaremos inicialmente sobre a temática da morte, que está presente em tudo: nas recapitulações de episódios do passado, no

planejamento das ações do futuro e, por conseguinte, nos atos do presente. A partir de um determinado ponto, introduziremos o tema da paixão que aparece sempre como o sujeito impulsionador e responsável pelos crimes e pelas ações irracionais, realizadas pela protagonista. O Coro, quase sempre, apresentará um discurso a favor da vida e da racionalidade. É o que podemos conferir, desde do párodo, quando este enfaticamente tenta acalmar Medeia, que deseja morrer, devido ao abandono de Jasão.

A temática da morte ganha destaque, em meados da obra, após Medeia pormenorizar o trajeto do plano que executará, a fim de vingar-se de Jasão. A partir de então, o tema da morte torna-se fundamental nas falas do Coro, não havendo odes, nem diálogos, em que este assunto não esteja presente, mesmo que de forma implícita.

Uma das passagens interessantes, a que aqui daremos especial atenção, ocorre na última estrofe do terceiro estásimo, no momento em que o Coro demonstra a sua indignação em relação ao plano de vingança de Medeia, afirmando que uma mãe assassina não merecerá ser acolhida por um lar hospitaleiro (v.846). É imprescindível não esquecer que, antes do Coro frisar este ponto, ele havia feito uma exaltação honrosa a Atenas e ao povo que de lá provém (vv.824-843). Podemos, portanto, afirmar que o Coro já não vê como digno o fato de Egeu, rei de Atenas, acolher Medeia em seu país e em sua casa, caso a feiticeira mate os próprios filhos. É sabido que Medeia cometeu e/ou arquitetou não menos que seis assassinatos⁶⁴, porém o Coro só se manifestou contundentemente a respeito do crime vindouro. Decerto, pelo fato de ser um crime de sangue, seria pior que os outros, haja vista que, para época, este tipo de delito configuraria num descomedimento grave que, sem dúvida, mereceria uma punição das Erínias.

Muito ainda será dito sobre a morte, contudo, para darmos andamento ao conteúdo do tópico, torna-se necessário acrescentarmos agora o tema da paixão. Retratar paixões é algo um tanto comum em Eurípides. Em *Medeia*, em especial, temos um exagero deste sentimento. A paixão configura-se como a grande inimiga de Medeia, ou melhor, a grande responsável pelos delitos cometidos pela protagonista. O Coro, quando expõe questões relacionada com a paixão, tem como foco principal trazer à tona as consequências causadas pelo amor descomedido que Medeia sentia por Jasão. Alonga-se, portanto, neste assunto, apresentando questões pessoais e também conjunturas que englobam outras personagens.

Começemos por destacar o pavor que o Coro sente em relação à paixão. No segundo

⁶⁴ A saber: a morte do irmão Apsirto, a do rei Pélias, a de Creonte e de Glauce e, por fim, a das duas crianças.

estásimo, nos dois primeiros trechos, conferimos que as quinze mulheres de Corinto recusam-se a sentir este sentimento e imploram a Afrodite para que a deusa jamais lhes destine a seta do amor (vv.631-635): “Ai! Mas Vénus, quando é branda, não há deusa mais graciosa! Contra mim, nunca, senhora, tu lances do arco doirado a seta inevitável ungida de paixão!” Mais à frente, o Coro assume preferir morrer, caso um dia tenha de abandonar a sua pátria (v.650). Subentende-se, claramente, que há uma alusão à situação de Medeia, que abandonou a pátria devido à paixão. Aqui podemos afirmar que, para o Coro, escolher entre estar apaixonado ou morrer, seria preferível morrer, posto que a paixão traz males que são equivalentes à morte. Isso quase que se torna uma contradição do discurso coral, haja vista que o Coro é um assaz condenador da morte, porém torna-se compreensível o seu posicionamento, se conseguirmos enxergar a condição de estar apaixonado como um caminho para a tragédia.

No que diz respeito a Medeia, o Coro expõe as consequências causadas por esse sentimento. O interessante é que, em nenhum momento, diz que Medeia foi vítima da paixão, mas compreendemos isso pelo contexto e principalmente pelos diálogos das outras personagens. Mas a própria Medeia assume que a paixão esteve relacionada aos males que cometeu. Como poderemos observar no seguinte trecho (vv.475-485):

Pelo princípio principiarei a dizer. Fui eu quem te salvou (...) quando te mandaram por o julgo aos touros ignispirantes e semear o campo mortífero. E o dragão (...) matei-o, levando à tua frente a luz da salvação. E fui eu que, traindo meu pai e a minha casa, contigo vim para Iolcos do Pélion, com mais paixão do que sensatez. E matei Pélias, da maneira mais dolorosa, às mãos das suas filhas, e toda casa destruí.

No quarto estásimo, o Coro nos faz presumir que a causa da futura morte das crianças é o novo casamento de Jasão (vv.996-1001): “Contigo gemo ainda a tua dor, mãe desgraçada de filhos, que matas, por causa de um noivado, que celebra teu marido com uma companheira, contra a lei.” Vejamos aqui que o Coro se solidariza com Medeia, mesmo que não concorde com as suas decisões, e vemos ainda uma discreta rejeição a Jasão, ao afirmar que este vive com outra mulher contra a lei.

Depois de consumados os crimes do rei e da princesa de Corinto, o Coro voltará a falar sobre paixão, mas, desta vez, comove-se com a morte de Glauce, atribuindo o infortúnio da filha de Creonte ao seu envolvimento amoroso com o sobrinho de Pélias (vv.1232-1236): “Ó desgraçada, como lamentamos a tua desventura, ó filha de Creonte, que partiste para a mansão de Hades por causa das núpcias de Jasão.” Vemos que, aos olhos do Coro, Jasão é o

responsável pela morte da princesa de Corinto, desta forma, isenta Medeia da culpa. Ainda, neste trecho, podemos dar importância a um ponto: a aparição do termo *Αἰδης* (Hades), mundo subterrâneo, para onde vão os mortos e também nome do deus que lá prepondera. Em se tratando do conteúdo deste tópico, não convém deixar passar despercebido que, durante todo o texto, apenas o Coro fala sobre o Hades, o que nos faz perceber que, talvez, esta personagem fosse a única realmente preocupada com as questões relacionadas com a morte.

Para finalizar este tópico, vale ainda ressaltar que as quinze mulheres de Corinto anunciam a morte das crianças a Jasão. Apesar de o Coro estar comovido com aquela conjuntura, é possível perceber uma sutil satisfação em comunicar o infortúnio pelo qual Jasão parece ser o culpado (vv.1306-1308): “Ó desgraçado, que não sabes a que ponto chegaram teus males, Jasão! (...) Teus filhos estão mortos pela mão de sua mãe.”

O Coro finda a sua participação contemplando o desespero do sobrinho de Pélias e assistindo à vitória de Medeia, que algumas vezes inconsequentemente desejou morrer, porém acabara viva mesmo que sempre andasse próxima do caminho da morte, uma vez que tinha o “coração tresloucado.”

3.2.5. OS DEUSES, A JUSTIÇA E A VINGANÇA

Sabemos que uma das características da tragédia de Eurípides é dar maior autonomia ao homem, colocando-o também como condutor de seu destino, contudo os deuses continuam presentes na trama e, apesar de discreta participação, ainda configuram um papel de suma importância para a construção do enredo. Veremos, neste tópico, como os deuses aparecem na tragédia e, especialmente, como se manifestam através do discurso do Coro, junto a isso faremos uma recapitulação mitológica, a fim de compreendermos melhor o porquê de suas presenças e a importância de suas intervenções na trama.

Este último tópico vem com o propósito de preencher algumas lacunas a respeito dos temas já trabalhados anteriormente. Teremos como cerne desta explanação a análise dos deuses introduzidos pelo Coro, que, na sua maioria, estarão ligados ora à justiça, ora à vingança. Falaremos ainda dos deuses introduzidos pelas outras personagens e, mesmo que estes não estejam diretamente voltados para as temáticas acima enfatizadas, são importantes para a compreensão geral, uma vez que os diálogos entre as personagens se completam.

Antes de analisarmos o Coro, comecemos por fazer algumas observações. No prólogo da peça, o nome de nenhum deus é mencionado na fala das personagens, apenas a Ama faz uma única alusão aos deuses, sem nomeá-los, afirmando: “Medeia, desgraçada e desprezada, clama pelos juramentos, invoca as mãos que se apertam, esse penhor máximo, e toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão” (vv.20-23). O discurso estende-se, e os deuses não aparecem. O pedagogo não faz nenhuma menção aos deuses e Medeia se mantém alheia à temática divina, mesmo a Ama tendo mencionado, no início do discurso, que a protagonista clamava pelos deuses. A partir da entrada do Coro, os nomes das divindades vêm à tona, e a peça finalmente parece estar completa.

Recordemos a passagem do Coro no párodo, onde, além de clamar por Zeus, ele afirma, veementemente, que este fará justiça a Medeia (vv.149-159). Observemos também algo interessante, o Coro é o primeiro a clamar pelo nome de um deus e, em especial, pelo mais poderoso, Zeus: o deus dos deuses, dos céus e dos trovões, que destronou Cronos e que desde sempre reina no Olimpo como o maior entre todos. Depois do primeiro lamento do Coro a clamar por Zeus, as outras personagens passam, instantaneamente, a introduzir os nomes dos deuses nos seus diálogos e a pedir o auxílio destes conforme as suas aptidões. Podemos até afirmar que o Coro relembra às personagens o poder dos deuses e a necessidade de individualizá-los, chamando-os pelos nomes.

Em seguida às palavras do Coro, Medeia invoca a deusa Témis: “Ó grande Témis, Ártemis venerável, vedes o que eu sofro, eu que prendi a mim, com grandes juras o esposo maldito!” (vv.160-162). Temos aqui o primeiro pedido feito por Medeia às divindades. Iniciaremos a nossa explanação pela deusa Témis, deusa que terá um papel de destaque na tragédia que estamos estudando. De acordo com Hesíodo⁶⁵, esta divindade nasceu de Urano e de Geia, casou-se com Zeus e com ele teve alguns filhos, entre eles as Horas e as Parcas. Também podemos encontrá-la como mãe de Prometeu na tragédia homônima de Ésquilo. Porém, em Eurípides, Témis aparecerá apenas como filha de Zeus. Mesmo tendo mais de uma versão sobre a sua ascendência, o certo é que, em todas as narrativas, ela aparece sempre ligada ao pai dos deuses e à justiça. Podemos ainda enfatizar que esta deusa tinha grande prestígio perante a figura de Zeus e de todo o Olimpo, como assinalou Pierre Grimal:

Os mitógrafos e os filósofos imaginaram que Témis, como personificação da Justiça, ou da lei eterna, era conselheira de Zeus. (...) Entre as divindades, Témis é uma das raras que está associada aos olímpicos e que partilha com

⁶⁵ Hesíodo, *Teogonia*, vv. 901-906.

eles o Olimpo. Devia estas honras não só às suas relações com Zeus, mas, também, aos serviços que tinha prestado aos deuses, inventando os oráculos os ritos e as leis. Foi Témis que ensinou a Apolo os processos da adivinhação. E, antes do deus, era ela que possuía o santuário pítico, em Delfos. (GRIMAL, 2005, pp.435-436)

Témis era uma deusa de muito prestígio e, como estava ligada às leis e aos oráculos, podemos compreender quão importante ela era para auxiliar nos desfechos das contendas entre os mortais. Medeia, portanto, sabia por quem clamar. O que ainda não se justifica é a aparição do nome de Ártemis ao lado do nome de Témis, pois ambas não têm qualquer relação de linhagem genealógica, tampouco funções divinas semelhantes.

Ártemis, irmã gêmea de Apolo e deusa da caça, era associada a ambientes selvagens e bucólicos⁶⁶. Não há muita lógica em veiculá-la a Témis, porém se seguirmos a linha de raciocínio de Flávio de Oliveira, que, para tentar explicar a aparição do nome de Ártemis, associou esta à figura de Hécate⁶⁷, deusa da magia, haja vista que também estaria ligada ao mundo da bruxaria⁶⁸. É comungando deste mesmo pensamento que podemos considerar a menção da deusa como algo relevante. Ainda se pode afirmar que, pelo fato de Ártemis ser uma deusa também ligada à feitiçaria, ela teria alguma capacidade de ajudar Medeia a fazer justiça.

Ainda no párodo (vv.208-209), o Coro reforça o pedido de Medeia à deusa Témis, afirmando que a princesa da Cólquida encontra-se em plenos lamentos devido à dor causada pelo esposo infiel. Para ainda dar mais credibilidade ao pedido, trata Témis por filha de Zeus. Notemos que o Coro, costumeiramente, não se esquece de mencionar Zeus, quando clama por auxílio. O mesmo não acontece com Medeia, visto que só mencionará o nome de Zeus em meados da obra, dando preferência a rogar ou fazer as honras sempre a divindades femininas. Ainda sobre este ponto, vale a pena dar atenção à fala da Ama nos versos posteriores ao discurso de Medeia. No afã de ajudar a sua senhora, a Ama afirma que a princesa da Cólquida grita por Zeus e por Témis, porém Medeia apenas cita o nome de Témis e de Ártemis, mas não o de Zeus. Pode-se conjecturar que a Ama quis, assim como o Coro, dar mais amplitude e força ao pedido de Medeia. Ainda podemos pressupor que, quando a feiticeira roga por Témis, ela automaticamente intercede junto de Zeus, “o guardião das juras para os mortais”, como destacou a Ama em seu discurso.

⁶⁶ Grimal (2005) p.48-49.

⁶⁷ Ver: EURÍPIDES, *Medeia*. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006: nota de rodapé 3, p.166.

⁶⁸ Grimal (2005) p.193.

Antes do primeiro estásimo, Medeia é tomada pelo desespero, após ser expulsa de Corinto por Creonte, e clama pela deusa Hécate, sinalizando a sua preferência por ela entre os deuses (vv.394-397): “Porque, pela minha senhora, a quem presto meu culto acima de todos, e que escolhi para me ajudar, por Hécate, a que habita no recesso do meu lar, nenhum deles torturará incólume o meu coração.” Medeia aparece decidida a enfrentar quem a ultrajou e, adiante, pontua que avançará para um fim terrível que denomina de “luta de ânimos fortes”, ou seja, atacará com ímpeto.

Em sequência a este colérico discurso, o Coro aparece no seu primeiro estásimo e, tomado pelo momento de emoção, comove-se ao ponto de afirmar não mais ter fé nos deuses. Decerto, este comportamento pessimista surge, porque as mulheres coríntias julgam injusta a conjuntura em que Medeia se encontra. Tal momento de desilusão acompanha o Coro até o segundo estásimo, quando este demonstra temer as atitudes dos deuses e clama a Afrodite para deixá-lo distante do amor. Entretanto, depois da chegada do rei de Atenas, o Coro volta a ter esperança na resolução dos problemas de Medeia e retoma o otimismo. Consequentemente, os nomes dos deuses voltam ao discurso de forma positiva. Logo após a saída de Egeu, aparece outra figura divina mencionada pelo Coro: o filho da Maia, o deus Hermes.

Apesar de este deus ser citado apenas uma vez, vale a pena dar-lhe merecida atenção. Hermes é filho de Zeus e de Maia, companheiro dos viajantes e, sobretudo, o mensageiro dos deuses: “Representavam Hermes calçado de sandálias aladas, a cabeça coberta com um chapéu de abas largas (o pétaso), segurando o caduceu, símbolo das suas funções de arauto divino” (GRIMAL, 2005, p.224). É curioso pontuar que Hermes tem uma relação direta com o velo de ouro, a pele de carneiro que Jasão fora buscar na Cólquida, reino e pátria de Medeia. Foi ele quem ajudou na fuga dos filhos de Átamas, Frixo e Hele, pondo-os em cima do carneiro de ouro em direção ao Oriente, para escaparem da ira da madrasta. Hele caiu no mar⁶⁹, porém Frixo conseguiu chegar à Colquida, onde foi acolhido por Eeste, pai de Medeia, a quem deu o carneiro, por agradecimento⁷⁰.

Depois da chegada de Egeu, Medeia torna-se mais confiante e cita pela primeira vez o nome de Zeus (vv.763-764). Doravante, passa a clamar copiosamente pelo rei dos deuses, dando-nos a entender que se sente amparada por ele. Aliás, a partir de então, o seu discurso será tomado por uma espantosa segurança no que diz respeito ao desfecho do seu destino. A

⁶⁹ Dando origem ao Helesponto, o que hoje chamamos de Estreito de Dardanelos, que liga o Mar Egeu ao mar de Mármara.

⁷⁰ Sobre estas afirmações, cf. Grimal (2005) p.178.

protagonista tem a certeza da vitória e, mais que isto, a certeza da ajuda divina (vv.803-804): “Errei uma vez, quando abandonei a casa paterna, confiada nas palavras de um grego, que, com a ajuda do deus, sofrerá a nossa justiça.” E é do nosso conhecimento que Zeus realmente permitirá que isto aconteça.

O entusiasmo da chegada de Egeu também traz esperança ao Coro, mas as mulheres de Corinto logo têm conhecimento do plano funesto de Medeia, que deseja atentar contra os próprios filhos. O Coro desaprova o comportamento da princesa e passa, portanto, a tentar impedir que isso aconteça, mudando o pedido de justiça, pelo pedido de intervenção contra o infanticídio que se aproxima.

No terceiro estásimo, onde o Coro faz elogios à cidade de Atenas, volta-se a citar Afrodite, mas não de maneira temerosa, como vimos no segundo estásimo. Põe-se em relevo todas as coisas boas levadas pela deusa àquela pátria. O que nos chama a atenção são os elogios e a confiança prestados a Afrodite, comportamento muito diferente de antes, quando o Coro tinha receio das atitudes de Cípria e enxergava Medeia como uma vítima da paixão enviada pela deusa. Vemos aqui os sinais de amadurecimento do Coro, assomados à descrença na protagonista, ao passo em que se foi desacreditando que Medeia pudesse ouvi-lo e, assim, evitar o filicídio. Sobre isso, retomemos os tópicos anteriores das odes, em especial, o que analisa o quarto estásimo.

O ponto mais substancial deste tópico entorna-se sobre a justiça e a vingança, portanto, convém agora rumarmos para estes temas. Como foi antecipado, o Coro, depois de estar ciente das intenções de Medeia, passou a pedir aos deuses pelo impedimento dos planos da feiticeira. No quinto estásimo, temos um Coro que, além de pedir pela Terra e pelo Sol, aferra-se aos deuses da justiça, invocando Témis, clamando que impeça que Medeia avance com o crime (v.1257): “Detém-na tu, ó luz, filha de Zeus!” Antes, o Coro reavivava a Témis o pedido de justiça feito por Medeia, agora ele pede para que a filha de Zeus a impeça de realizar os seus intentos. Posteriormente, completa o seu pedido à deusa: “Desta casa arranca o crime infeliz e a vingança da Erínia!” O Coro traz à trama a figura da Erínia, figura esta, que na verdade não é uma só divindade, mas sim três.

As Erínias habitam o Érebo, o mundo subterrâneo, nasceram do sangue de Urano, quando este fora mutilado. São uma das mais antigas divindades do panteão helênico e sua função é vingar os crimes cometidos contra pessoas do mesmo sangue. Geralmente, são representadas por três mulheres, a saber: Alecto, Tisífone e Mégara. Figuras assustadoras, que

difficilmente se curvam às leis de outros deuses:

São forças primitivas que não reconhecem autoridade dos deuses da geração mais jovem. (...) São representadas como três gênios alados, com os cabelos mesclados de serpentes e tochas ou chicotes nas mãos. Quando se apoderam de uma vítima, enlouquecem-na, torturando-a de todas as maneiras. São muitas vezes comparadas a “cadelas” que perseguem os homens. (GRIMAL, 2005, p.147)

Não é só o Coro que fala sobre as Erínias, mas também Jasão, momentos antes de Medeia partir no carro do Sol (vv.1389-1390): “Dos filhos a Erinia e a Justiça, que vinga os crimes, te façam perecer.” Vemos que Jasão também cita Témis, chamando-a por Justiça. A protagonista, sentindo-se vitoriosa, refuta afirmando que nem os deuses nem os demônios irão ouvi-lo (vv.1391-1392). Sabemos que Medeia sairá ilesa e ainda não permitirá que Jasão dê sepultamento aos filhos. A feiticeira da Cólquida põe fim à sua condição de traída, humilhada e frágil, desforrando-se de Jasão e invertendo a conjuntura de ultraje, de modo irrevogável: com convivência divina.

Estendendo-nos um pouco mais sobre as Erínias, salientemos que elas não aparecem na peça, nem há relatos de que, no futuro, Medeia fora punida por tais divindades. A ilação que se pode tomar disto é que as Erínias, bem como nas *Euménides* de Ésquilo, já não tinham o mesmo poder. Relembremos que Zeus as rebaixou para o mundo subterrâneo⁷¹, de modo que elas já não atuavam como antigamente. Não se pode confirmar que Eurípides partilhava da mesma versão, mas até onde a trama caminhou, vimos a justiça e a vingança serem feitas apenas por e para Medeia. Jasão ficou com o seu destino marcado e anunciado pelo Coro, como foi visto no quarto estásimo e dito pela feiticeira, no final da peça (vv.1354-1355). No fim de tudo, Medeia saiu ilesa e fugiu para Atenas, acorrida pelo *deus ex machina*, encontrando-se com Egeu, com quem, supostamente, casou-se e teve um filho, Medo⁷².

Não se pode ignorar a presença do *deus ex machina* na tragédia *Medeia*, que, na verdade, não configura um deus propriamente dito, e sim a aparição de uma divindade elevada por uma máquina, que vem para auxiliar uma determinada personagem. Na tragédia aqui analisada, seria o carro do Sol, representando o deus Hélios, a fim de acudir Medeia, sua neta. Entretanto, por detrás disso, havia uma intenção de “fazer regressar a história ao quadro mítico a que pertencia”⁷³ como afirma Maria Helena da Rocha Pereira, ou ainda servia “para

⁷¹ Cf. Ésquilo, *Euménides*, vv. 1015-1035.

⁷² Sobre o filho de Medeia e Egeu, ver: Grimal (2005) p.131; p.294.

⁷³ Rocha Pereira (2013) p.32.

restabelecer rapidamente a ordem, no final”⁷⁴, como resume Lesky. Isto é: o *deus ex machina*, num momento crucial, ampara Medeia, trá-la de volta para o seio da ascendência e põe fim a humilhação da princesa.

Antes de findarmos, convém ainda analisar a estrofe final da peça. A tragédia termina com um remate, que é o mesmo que encontraremos em mais quatro peças: *Alceste*, *Andrômaca*, *Helena* e *Bacantes*. Diz o Coro o seguinte (1415-1419): “De muitas coisas é Zeus no Olimpo o Senhor, e muita coisa os deuses fazem sem se contar. Vimos o que se esperava não se realizar. P’ra o que não se sabia o deus achar o caminho. Assim vistes o drama terminar.” Por mais que este trecho seja comum a outras tragédias, o seu significado poderá ser diferente, dentro do contexto em que está inserido.

Quando, no texto, afirma-se que Zeus é senhor de muita coisa, fica em aberto que ele não é senhor de tudo, ou seja, muitas outras coisas escapam do seu poder. Podemos, portanto, inferir que os humanos também podem construir os seus destinos, como aconteceu na peça. Ao afirmar que “vimos o que se esperava não se realizar”, é possível encontrar dois caminhos para interpretar esta frase, mas, inicialmente, convém pensar no que supostamente iria se realizar. Com certeza, a expulsão de Medeia das terras estrangeiras e o seu iminente infausto destino eram quase que um final patente, pois, mesmo vingada, continuaria apátrida e sozinha. Na verdade, o que aconteceu foi contrário ao esperado, ela fugiu de Corinto, vingando-se de todos e ainda teve direito a um protetor e a uma nova Pátria, Egeu e Atenas, não necessariamente nesta mesma ordem, já que ambos os ganhos são sinônimos. O outro ponto que também não se esperava realizar era a morte das crianças, ou seja, o episódio que configura o trágico de tal peça. E, para completar, o sentido, especialmente, deste último ponto, reparemos na frase seguinte, em que o Coro assegura que Zeus não sabia “achar o caminho”. Pode-se, então, afirmar que a complexidade da situação era tamanha que o deus achou por bem permitir que os humanos trilhassem os seus destinos.

Medeia não estava de todo só, pois recebeu ajuda das divindades e pôde dar um rumo favorável à sua história, saindo ilesa dos crimes cometidos. A feiticeira obviamente teria mais prestígio que Jasão perante os deuses, posto que provinha de uma estirpe nobre. Era neta do deus Hélios e sacerdotisa de Hécate, ou seja, tinha uma ligação direta com as divindades. Destarte, vimos o drama terminar com os deuses, a justiça e a vingança do lado de Medeia.

⁷⁴ Lesky (1976) p.430.

4. ANÁLISE DO CORO DE *GOTA D'ÁGUA*

“O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo.” (BAKITIN, 1986. p.162)

Este capítulo configura o tomo principal desta dissertação e tem como objetivo primo analisar as diversas manifestações corais existentes na tragédia *Gota D'água*. Este estudo não terá fácil percurso, uma vez que o Coro, criado por Buarque e por Pontes, não se estrutura organizadamente, não segue um padrão fixo do início ao fim e, o mais complexo, não se resume a um cargo de unidade performática, como é comum nas tragédias clássicas.⁷⁵

Antes de passarmos à análise literária, convém pensarmos um pouco na questão da construção do Coro e, especialmente, na dificuldade de levá-lo aos palcos, quando se trata de uma adaptação de tragédia clássica. Os escritores e diretores de teatro da modernidade, por vezes, evitam incluir o Coro no enredo de suas criações, ou dão-lhe um espaço reduzido, devido à complexidade de encaixá-lo à obra. Simon Goldhill (2007), em seu livro *How to stage Greek Tragedy today*, mais especificamente, no segundo capítulo, dá-nos uma ampla noção de quão complexa é a transposição do Coro para o teatro de hoje em dia. De uma maneira geral, Goldhill considera a imagem do Coro problemática, ratificando que nada pode ser mais tedioso e depressivo do que assistir a um grupo de atores, vestidos de branco, demonstrando sentimentos exagerados em cena⁷⁶. Ademais, faz-nos refletir sobre a questão de como trazer o Coro clássico para o teatro moderno, sem tornar a apresentação enfadonha, deprimente ou até ridícula⁷⁷.

O autor enfatiza dois grandes problemas a respeito da apresentação performática do Coro no teatro moderno: a imagem coletiva e a voz desta personagem coletiva em ação. Estes dois pontos nos levam a pensar na peça *Gota D'água* e a nos questionarmos como estes empecilhos, assinalados por Goldhill, foram resolvidos, já que, nos tempos modernos e,

⁷⁵ Nas tragédias clássicas, o Coro é formado por um determinado grupo, geralmente de quinze pessoas, que se conserva igual durante toda a peça, cantando e dançando em conjunto, de modo organizado, através do párodo e dos estásimos, ou dialogando com as personagens em forma de Corifeu.

⁷⁶ GOLDHILL, Simon. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2007. p 45.

⁷⁷ Simon Goldhill (2007) coloca-nos a imaginar como seria assistir a um Coro formado por idosos, dançando e cantando em cena, como por exemplo o Coro da tragédia *Edipo Rei* de Sófocles. “How can the Cabinet, as it were, sing and dance without appearing simply ridiculous?” p.45-46.

principalmente, no Ocidente, não temos uma sociedade em que a coletividade tenha um peso crucial. Certamente, não estamos isentos do conceito de comunidade, mas não nos comportamos de forma semelhante aos gregos, que davam exarcerbada importância ao coletivo⁷⁸. Este pormenor torna ainda mais arriscada a criação de um Coro e intensifica o possível fracasso de importar uma voz coletiva para o teatro hodierno.

De antemão, pode-se afirmar que Chico Buarque e Paulo Pontes souberam lidar com as dificuldades de uma construção coral, no teatro contemporâneo. Estruturaram o Coro de forma diferente, mas conseguiram levar a imagem coletiva aos palcos e fizeram-na útil, como veremos no desenvolvimento da análise. O fato de os autores terem optado pela inclusão do Coro, na trama de *Gota D'água*, dá-nos a certeza de que esta decisão foi pensada e tem um propósito fundamental dentro e fora da peça.⁷⁹

Em *Gota D'água*, teremos claramente dois Coros, um formado por personagens masculinas e outro por personagens femininas, que se apresentam de modo alternado, ora cantando junto, ora separadamente. É um Coro fragmentado, mas, mesmo assim, cumpre a sua função de personagem crítica que está sempre a par das conjunturas:

O Coro das mulheres de Corinto, que na tragédia clássica comentava a ação desesperada de *Medeia*, fragmentou-se em *Gota d'água* nos vários personagens, homens e mulheres, mantendo, contudo, a função de analisar e criticar os protagonistas, preocupando-se com a ordem dos sentimentos. (MACIEL, 2004, p.15)

Esta fragmentação, muito bem assinalada por Diógenes Maciel, expande-se dentro da obra, visto que ainda encontraremos uma terceira e discreta manifestação coral, representada pelo diálogo das mulheres da Vila do Meio-dia. Estas mulheres, além de fazerem parte do Coro feminino, também se destacam pelas suas falas individuais, que, inúmeras vezes, recriam um discurso semelhante ao da voz coral encontrada em *Medeia*. Veremos, portanto, a fragmentação do Coro euripidiano transbordar para outras passagens, que não correspondem necessariamente às do Coro oficial da peça, no entanto exercem função equivalente.

Apesar de a performance ser muito importante para entendermos o teatro como um todo, esta dissertação prioriza estudar o texto da peça. Buscaremos observar os momentos de

⁷⁸ Para os gregos, a coletividade estava em tudo, e o Coro simbolizava uma voz plural: "The chorus in ancient Greece emerges from and speaks to a society that is accustomed to collective institutions and, above all, to participating in them, from the Assembly of democracy to the chorus as an educational tool." Goldhill (2007), p.54.

⁷⁹ Sobre a importância do Coro na obra *Gota D'água* discutiremos na conclusão.

encontro do Coro de *Gota D'água* com o Coro de *Medeia*, mas, também elucidaremos os momentos de afastamento da tragédia brasileira com a obra matriz, os quais não serão poucos, nem menos importantes que as semelhanças encontradas. Para auxiliar no percurso deste estudo, recorreremos, quando necessário, à intertextualidade.

Entende-se por intertextualidade, em literatura, um fenômeno que nos apresenta um diálogo existente entre um ou mais textos, ou seja, em termos teóricos, “designa a transposição de um (ou de vários) sistema (s) de signos em um outro”, como define Julia Kristeva⁸⁰. Neste trabalho, temos o entrelaçamento da peça *Gota D'água* com a tragédia *Medeia*⁸¹ como exemplo de um texto que “ganha vida em contato com outro”, exatamente como vimos Mikhail Bakhtin⁸² enfatizar, na epígrafe deste capítulo.

A obra de Buarque e de Pontes trata-se de uma intertextualidade simples que podemos considerar temática e implícita. É temática, porque nos traz uma recriação que, além de ser em forma de teatro, aborda o mesmo tema e mantém praticamente o mesmo enredo⁸³; mas também é considerada implícita, porque em nenhum momento diz-se, no corpo do texto, com o que ela dialoga. Obviamente, se o leitor conhecer a tragédia *Medeia* de Eurípides, irá fazer as devidas ligações e perceberá a existência de uma intertextualidade; caso contrário, não será possível⁸⁴. Para analisar o Coro, principalmente, nos momentos de semelhança com a obra euripidiana, teremos a ajuda da intertextualidade, utilizando, como suporte, a paráfrase, recurso que servirá de apoio para justificar as nossas afirmações.

Iniciaremos este estudo, a partir dos diálogos das mulheres da Vila do Meio-dia e veremos como funciona esta manifestação coral que atua de modo individual; seguidamente,

⁸⁰Cf: SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p.17.

⁸¹ No decorrer deste capítulo, deparar-nos-emos com mais outras obras com as quais *Gota D'água* também dialoga. Mas, para já, interessa-nos dar atenção ao ponto principal desta análise.

⁸² Este grande filósofo e investigador da linguagem humana foi quem primeiro iniciou os estudos sobre diálogos e ambivalências que, hodiernamente, chamamos de intertextualidade. Os estudos de Bakhtin iniciaram nos anos 20 na Rússia, mas este termo surgiu apenas nos anos 60, através da linguista francesa Julia Kristeva. Cf: TRASK, Robert Lawrence. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Trad. De Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004, p.147.

⁸³ No livro *Intertextualidade: diálogos possíveis*, os autores citam a obra *Gota D'água* como exemplo de intertextualidade temática, o que nos dá ainda mais segurança para defender esta classificação. Cf: KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007, p.18.

⁸⁴ Convém lembrar que a obra *Gota D'água* também estabelece uma estreita relação com a obra de Oduvaldo Vianna, a qual, por sua vez, tem como texto base a *Medeia* de Eurípides. Para esta pesquisa, interessa-nos apenas fazer ligações entre *Gota D'água* e *Medeia*, até porque a obra de Oduvaldo Filho é uma adaptação para a TV e não temos a presença do Coro.

analisaremos as odes corais, ou seja, as canções cantadas em conjunto⁸⁵, neste momento estudaremos o Coro principal em sua formação coletiva. Por fim, apresentaremos um sumário de temas que adunará toda a participação coral, seja ela em forma de discurso ou musicalizada.

4.1. RECEPÇÃO DO CORO DE *MEDEIA* NOS DIÁLOGOS DE *GOTA D'ÁGUA*

O Coro feminino de *Gota D'água* é formado por cinco componentes que, além de se organizarem como um conjunto de vozes, tornando-se uma única personagem, também atuam de modo independente, ou seja, têm discursos próprios e participam ativamente da história. Numa leitura cuidadosa da obra *Gota D'água*, reparamos que parte do discurso destas mulheres fora extraído diretamente do Coro de *Medeia*. Isto nos leva a defender que, por mais que os autores tenham criado um Coro moderno e diferente daquele do da obra original, o Coro euripidiano não pôde ser completamente derrocado, uma vez que a dramaticidade existente nele seria fundamental para a construção da obra *Gota D'água*.

Faz-se relevante frisar que esta recepção do Coro de *Medeia* não foi propriamente estruturada para atuar como um Coro, uma vez que *Gota D'água* já tem um Coro demarcado e organizado, que se apresenta através da música. Contudo, a manifestação coral de que falamos, neste tópico, trata-se de um Coro indireto, sutil e enraizado à obra, o qual denominaremos, seguramente, de herança coral⁸⁶.

É mister enfatizar que esta herança coral não se desenvolve sozinha, pois, além do discurso do Coro, observaremos a presença da fala de outra personagem: a Ama. Em *Medeia*, vimos que o discurso da Ama e do Coro, muitas vezes, são paráfrases, já, em *Gota D'água*, acontecerá uma fusão destes diálogos. Esta coadunação serve para assegurar que os autores, Buarque e Pontes, perceberam as similaridades entre as personagens da obra de Eurípides e transferiram tal pormenor, de forma aglutinativa, para *Gota D'água*. Relembremos, quando, no capítulo anterior, frisamos esta semelhança e também reparamos no fato de a personagem Ama sair da peça e não mais voltar, sem aparentemente ser notada ou causar danos à trama, uma vez

⁸⁵ A peça tem dez canções, mas nem todas podem ser consideradas Coro. Consideramos Coro apenas aquelas que são cantadas em grupo.

⁸⁶ Ao longo do trabalho, chamaremos este fenômeno coral também de “coro hereditário”.

que o Coro tomou para si todas as funções da serva de Medeia, desde o sôfrego discurso até o papel de guardião dos filhos da protagonista⁸⁷.

A peça *Gota D'água* inicia-se em clima de ansiedade e de aflição, com o diálogo das mulheres moradoras da Vila do Meio-dia, são elas: Corina, Estela, Maria, Nenê e Zaíra. A primeira cena reúne características do prólogo e do párodo de *Medeia* e, por conseguinte, discursos similares aos da Ama e aos do Coro. Observemos, neste primeiro diálogo, a preocupação e a inquietação das mulheres com a conjuntura da protagonista, bem como acontece em *Medeia*. Isso ainda se torna mais evidente, quando os diálogos abandonam as curtas frases lamuriosas e passam a textos descritivos. Vejamos como Corina relata o comportamento da protagonista Joana:

Pois ela está como o diabo quer/ Comadre Joana já saiu ilesa/ de muito inferno, muita tempestade/ Precisa mais que uma calamidade/ para derrubar aquela fortaleza / Mas desta vez... acho que não aguenta, / pois geme e treme e trinca a dentadura / E, descomposta, chora se esconjura / E num soluço desses se arreventa / Não dorme, não come, não fala certo,/ só tem de esperto o olhar que encara a gente/ e pelo jeito dela olhar de frente, / quando explodir, não quero estar por perto. (BUARQUE; PONTES, 1976, p.4)

Percebe-se, portanto, a semelhança do discurso acima com a fala inicial da Ama. Corina afirma que Joana já saiu ilesa de muito inferno e de muita tempestade, da mesma forma relatou a Ama, no início da trama, quando frisara que Medeia percorreu caminhos e cometera crimes por amor (vv.1-20). Entretanto, a parte que mais nos convence da similaridade e intenção de paráfrase dos autores acontece nos trechos que remontam o sofrimento físico e emocional de Joana. Estes são, nitidamente, tais quais os de Medeia, vejamos:

Jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo, desde que se sentiu injuriada pelo marido, (...) Temo que ela medite nalguma nova resolução. É que o seu espírito é perigoso, e não suportará sofrimento. Conheço o seu caráter, e temo que enterre no coração uma espada afiada (...) É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória. (EURÍPIDES, vv.23-45)

Em seguida, temos uma cena em que Corina fala sobre as crianças, relatando que os infantes estão praticamente desprezados em casa, em meio a restos de comida, paredes fedendo a fezes, bebidas e objetos deteriorados, onde a única coisa que se encontra em

⁸⁷ Apesar da intenção de fundir as personagens (Coro e Ama), não faria sentido levar a personagem Ama para o contexto suburbano, haja vista que Joana não tem muitas condições financeiras. Ter uma babá para seus filhos seria um luxo completamente incongruente.

equilíbrio é a foto de Jasão “posando pro futuro e pra posteridade” (p.5). Este discurso não tem equivalência parafrástica em forma de diálogo dentro do Coro da obra *Medeia*, nem no discurso da Ama, mas a mensagem foi retirada diretamente do Coro de Eurípides, que deixa transparecer a sua angústia em relação aos filhos da feiticeira, que também estão em meio ao caos, prestes a sofrer as consequências advindas dos excessos dos pais. O Coro de *Medeia*, durante toda a peça, preocupa-se com os filhos da feiticeira e teme pelo infortúnio destes, dentro das inúmeras passagens que aqui poderíamos citar, destaquemos, como exemplo, o quarto estásimo (vv.976-1001). Os infantes, assim como em *Medeia*, terão um fim irreversível em *Gota D'água*, e Corina, ainda sem desconfiar do futuro trágico das crianças, pontua progressivamente aquilo que elas são e serão: “dois fedelhos”, “dois anjinhos” e, por fim, “dois abortos” (p.4).

No próximo discurso analisado, veremos que a questão da pátria, muito presente no discurso do Coro de *Medeia* de Eurípides, não foi esquecida pelos autores de *Gota D'água*, entretanto é substituída/metaforizada pela imagem de um antigo amor de Joana⁸⁸, amor este que ela abandonara para ficar com Jasão. Atentemos no que diz Nenê, uma das personagens que compõe o Coro feminino, ao afirmar que Joana perdeu o amparo quando se separou do antigo companheiro:

Eu nunca fui de meter bedelho,/ mas mulher como Joana não tem/ que juntar com homem mais novo./ O velho marido dela, manso, homem de bem,/ com salário fixo e um Simca Chambord/ dava a ela do bom e do melhor/ e ela foi largar o velho. Por quem?/ Por esse frango. Também quem mandou? (BUARQUE; PONTES, 1976, p.10)

Já expusemos, em um dos nossos tópicos temáticos do capítulo anterior, como a família, o lar e a pátria ganharam importância para a personagem Medeia; também afirmamos que a protagonista só reconheceu o valor destas organizações quando as perdeu. Em *Gota D'água*, Joana, antes de se envolver com Jasão, tinha aparentemente um bom marido que lhe dava uma vida confortável, como é possível pressupor através das palavras de Nenê. No entanto, abandonou o companheiro para unir-se a Jasão⁸⁹, fazendo, assim, uma inversão de

⁸⁸ Essa forma de associar uma pessoa ao conforto e à segurança também acontece em *Medeia* de Eurípides. Recordemo-nos de quando Medeia, estando sem família, sem lar e apólide, encontrou em Egeu não só uma solução para seus problemas, mas, acima de tudo, uma nova pátria.

⁸⁹ Nenê não cita o nome de Jasão em sua fala, mas utiliza da palavra “frango” para fazer alusão a ele. No Brasil, faz-se uso figurado desta palavra, para se referir a um homem muito jovem, inexperiente, fraco ou covarde. Jasão de *Gota D'água* parece se encaixar perfeitamente em todos estes significados.

condição e de valores: trocando o velho pelo novo, o homem pelo menino, o conhecido pela novidade e, metaforicamente, a “pátria” pela paixão.

O comportamento de Joana é semelhante ao da protagonista de Eurípides, relembremos o que disse o Coro sobre a escolha feita por Medeia: “Tu da casa paterna navegaste, coração tresloucado, separando do mar os dois escolhos, em terra estranha habitas o tálamo deserto; infeliz, pr’a o exílio, sem honra, te atirarão.” (v.431-438). Notemos que os dois discursos são construídos de maneiras diferentes, porém a mensagem interpretativa é a mesma: a abdicação do conforto e da segurança, sejam estes representados pelo marido ou pela pátria, em troca da ilusão de um amor que resultou em desamparo.

Passemos então para a entrada da protagonista na peça *Gota D’água*. Tal cena é bastante semelhante à passagem em que Medeia conversa pela primeira vez com o Coro, na obra de Eurípides, ao cantar com as mulheres coríntias durante o párodo (vv.131-212). Nesta cena, Joana fala sobre os filhos, que dormem inocentemente, e ressalta o receio de que eles enxerguem a realidade da vida e, assim, percam “a infância, o sonho e o sorriso”, pois aparentemente o futuro deles caminha para o infortúnio. Devido a esta ilação, deseja que as crianças durmam para sempre, uma vez que “para levar bofetada pelo mundo, melhor é ficar num sono profundo com a inocência assim cristalizada” (p. 42-43).

Ao contrário de Medeia, Joana antes de pensar na própria morte, para fugir do sofrimento, reflete sobre o futuro dos filhos, ou melhor, sobre o desengano do destino destas crianças. Em *Medeia*, a protagonista se mostra prioritariamente preocupada com o próprio futuro, desejando, sobretudo, que a morte a visite, porquanto não suporta a dor do desprezo e da humilhação. Joana e Medeia têm um comportamento oposto, uma coloca os filhos acima de tudo; a outra põe os seus propósitos em primeiro lugar, não se eximindo de tirar a vida dos próprios filhos, para realizar o seu plano de vingança.

Porém, o Coro de *Medeia* considera a morte como algo abominável, nutrindo grande repulsa em relação a esta condição. E, do mesmo modo, comporta-se o Coro de *Gota D’água*. Para confirmar as semelhanças, atentemos no diálogo das vizinhas da Vila do Meio-dia, que surge logo após o discurso fúnebre de Joana:

Corina: Não pensa nisso nem por brincadeira, comadre...

Estela: Que que é isso? Deu bobeira, mulher?...

Zaíra: Vamos, esquece, deixa estar, Joana...

Maria: Tranquila, isso vai passar...

Joana: Corina, você é minha testemunha/ Vocês todas vão ser...

Nenê: Nós somos unha e carne,/ faça o que você fizer/ Mas não pensa mais besteira...

Joana: Se eu vier fazer uma desgraça...

Corina: Comadre!

Joana: Vocês já sabem...

Zaíra: Isola!

Estela: Deus padre!

(BUARQUE; PONTES, 1976, p.43)

Nesta cena, é possível identificar muitas semelhanças com o párodo da obra *Medeia*, desde a aflição do Coro à alusão a figuras de cunho religioso. Recordemos, portanto, o que diz a voz do Coro em *Medeia*, a fim de compararmos e compreendermos como se deu a recepção do discurso coral por *Gota D'água*.

Recapitulemos a primeira estrofe do párodo do Coro de Eurípides (vv.131-138), em que as mulheres coríntias começam por elucidar a amizade que têm pela casa de Medeia. Já neste primeiro ponto, podemos fazer uma ligação imediata com o discurso das mulheres que compõe o Coro da obra *Gota D'água*. Começamos por entender o que diz Nenê, ao afirmar que as vizinhas são “unha e carne com Joana”. Tal expressão, bastante comum no cotidiano brasileiro, é utilizada para enfatizar que existe uma relação inseparável entre pessoas, como uma cumplicidade mútua. Interpretemos, portanto, esta expressão de Nenê como algo que reescreve a afirmação do Coro em Eurípides, ao dizer que é um amigo da casa de Medeia (v.138).

Um dos momentos mais importantes do párodo de *Medeia* acontece quando o Coro assegura que Zeus castigará Jasão (v.157). Em *Gota D'água*, temos uma passagem que também equivale a esta afirmação e podemos percebê-la no trecho que fora transcrito há pouco. Atentemos, portanto, cuidadosamente, na discreta afirmação de Maria, ao dizer “isso vai passar”, esta frase tem relação com o Coro euripidiano, todavia de maneira tênue. Elucidemos que esta não é a primeira vez que Maria se manifesta em relação ao desfecho do sofrimento de Joana. Se voltarmos para as primeiras páginas da obra *Gota D'água*, veremos que, antes de Joana aparecer, a personagem Maria já havia premeditado o destino de Jasão, de modo mais objetivo: “Depois Exu caveira pega esse traste” (p.10), esta frase é uma clara reconstrução do discurso das mulheres coríntias quando afirmam, na primeira estrofe do párodo, que Zeus fará justiça a Medeia (v.157). Maria estaria apenas recapitulando aquilo que já adiantara na ausência de Joana, como quem diz: “isso vai passar, ele pagará”.

Como discurramos no capítulo anterior, foi no párodo que os nomes dos deuses começaram a surgir, através da voz coral. Em *Gota D'água*, a primeira aparição do nome de uma divindade também acontece através da fala de uma das componentes do Coro. A passagem que nos apresenta uma figura divina, pela primeira vez, é justamente aquela em que Maria traz à tona o nome de Exu, divindade pertencente ao panteão das religiões africanas. Contudo, esta cena não faz parte do excerto exposto, apesar de se comunicar com ele, como frisamos.

No trecho aqui analisado, teremos também a presença de elementos religiosos tal como vimos no Coro de Eurípides, reparemos que Estela cita pela primeira vez o nome de Deus, ao finalizar o diálogo. Porém, além disso, teremos uma passagem que antecede esta rogativa e que também estabelece uma relação de proteção, mesmo não sendo algo nomeadamente religioso. Zaíra, depois de ouvir Joana conjecturar realizar alguma desgraça, diz a conhecida ordem de repreensão, para afastar algo de ruim que possa acontecer: “Isola”!⁹⁰ Já vimos, a partir destes pequenos detalhes, que a peça *Gota D'água* reúne um mistifório religioso, acompanhado de credices populares.

No que diz respeito a esta manifestação do Coro, denominada de herança coral, há uma componente que merece a nossa especial atenção, por muitos motivos. Trata-se de Corina, personagem que se destaca bastante durante a obra e que parece ter um papel importante na formação do Coro, tanto em diálogo quanto em forma musical, como veremos logo mais. Além de ser comadre e melhor amiga de Joana, é dela que vêm os conselhos e as maiores preocupações. Este detalhe a torna muito semelhante às mulheres coríntias que compunham o Coro de *Medeia*. Outro ponto que nos desperta curiosidade, e que talvez possamos considerar como mais um elo entre os diálogos das vizinhas de Joana e o Coro de *Medeia*, é nome da personagem. Reparemos na semelhança do nome “Corina” com as palavras “Corinto”, “coríntias” e, em especial, “Coro”. Não se pode afirmar que os autores tencionaram atribuir este nome à personagem por um motivo óbvio de associação, mas tampouco devemos ignorar essa particularidade, que acaba por nos levar sempre a fazer ligações com a palavra “Coro”, não etimologicamente, mas por intertextualidade literária.

Um ponto ainda relevante dentro das semelhanças do Coro de *Medeia* com os diálogos das mulheres da Vila é o fato de Joana dar uma atenção especial a Corina. A protagonista, por vezes, responde às outras vizinhas com um ar de afronta ou de indiferença (p.46), semelhante ao comportamento de *Medeia*, em Eurípides, quando não dialoga com a

⁹⁰ No Brasil, ao dizer “isola”, dá-se um toque à madeira, para garantir o afastamento daquele possível contratempo.

Ama e o Pedagogo, mesmo que estes se preocupem com o difícil momento pelo qual a feiticeira passa. Por mais que Joana chame todas as vizinhas de amigas, ela só demonstra apreço por Corina, a quem carinhosamente trata por comadre⁹¹. Isso nos faz ver tal personagem ainda mais próxima do Coro de *Medeia*.

Corina terá, em *Gota D'água*, um papel semelhante ao de um corifeu, posto que é nitidamente a líder entre as vizinhas e a personagem mais preocupada com a protagonista. A exagerada participação desta personagem na vida de Joana também é percebida por uma das personagens que compõe o Coro feminino. Recordemos o que diz Nenê, sobre o comportamento de Corina em relação a Joana: “Ih, Corina, você só é vizinha de Joana, quer ser dona?” (p.84). O exacerbado empenho da personagem para auxiliar Joana é tão vívido ao ponto de ser comentado dentro da obra. Corina é uma amiga honesta e dedicada que deseja ajudar a protagonista, exatamente como se comportava o Coro de *Medeia*. Coro que, de tão empenhado em seu cargo de amigo, acaba por praticamente usurpar o papel da Ama e ofuscar o papel do pedagogo. Em *Gota D'água*, Corina destaca-se, mas as outras personagens seguem no enredo, porém com funções secundárias. Estes pormenores do comportamento de Corina, no Coro hereditário, trespassam para a sua atuação no Coro principal, conforme veremos no próximo tópico.

A partir da segunda parte da peça, Corina ganhará mais destaque. Veremos que atuará realmente como um corifeu, similar ao da peça *Medeia*. A seguir, evidenciaremos algumas cenas importantes entre Joana e Corina onde, mesmo que não tenham total equivalência com as passagens da tragédia *Medeia*, veremos Corina ocupar um papel de destaque, durante os momentos de decisões da protagonista.

No seu primeiro diálogo com Joana, Corina aconselha e teme que o pior aconteça. Os diálogos assemelham-se a duas passagens de *Medeia*: o momento em que a princesa da Cólquida desabafa com o Coro, pedindo-lhe segredo sobre seus planos futuros (vv.261-265); e o momento em que Medeia, em fúria, depois de receber a visita de Creonte, planeja uma vingança sangrenta (vv.364-408). Salientemos que a obra *Gota D'água* não segue uma ordem completamente cronológica em relação aos diálogos e às cenas, mas estes são facilmente

⁹¹ Em nenhum momento, é citado que o casal Corina e Egeu são padrinho dos filhos da protagonista. Mas Joana trata os vizinhos por compadres. É muito comum utilizar este termo no Brasil, principalmente em zonas periféricas, quando mesmo sem batizar as crianças, as pessoas se compadram.

identificáveis. Passemos para os trechos da obra *Gota D'água* e a seguir identificaremos os pontos evidentes:

Joana: Me escuta, por favor,/ comadre Corina, haja o que houver,/ você vai me prometer...

Corina: Pelo amor de Deus,/ ô Joana, não perca a esperança...

Joana: Não perco, não perco, pode deixar/ Eu só espero o dia da vingança/ Quer esperança maior pra esperar?

Corina: Não faça besteira...

Joana: Tá bom, Corina,/ quer me ajudar?...

(...)

Corina: O que é?...

Joana: Haja o que houver, você jura/ que você e Egeu ficam co'os pequenos?

Corina: Que é que é "haja o que houver"? Loucura/ comigo, não. Explique pelo menos o que é que você está pretendendo...

(...)

Corina: Tá bem, comadre Joana, eu vou falar/ com Egeu. Eu só não quero escutar/ mais você falando nessas vinganças.

Joana: Jeito de falar. Fizeram aqui,/ aqui vão pagar...

Corina: Assim é que não/ ajudo mesmo...

Joana: Comadre, é questão/ de sobrevivência, eu peço pra ti, fica co'as crianças/ enquanto eu arranjo emprego...

(...)

Joana: Inda hoje, se puder/ agora mesmo...

Corina: Por que tanta pressa?

Joana: Eu tenho que fazer uma promessa...

Corina: Tu vai fazer obrigação, mulher?

Joana: É, obrigação

Corina: Pra quem?...

Joana: Eu preciso

Corina: É Exu, mulher?...

Joana: Não. É pro djagum/ de Oxalá...

Corina: Não mente Joana...

Joana: É Ogum

Corina: Olha aí, mulher, já pedi juízo...

(BUARQUE; PONTES, 1976, p.84-87)

Conforme enfatizamos, a tessitura desta cena comunica-se com dois momentos de diálogo entre o Corifeu e Medeia, na peça de Eurípides. O texto desenvolve-se de maneira diferente, porém a ideia é semelhante. Vemos que Joana pede ajuda a Corina da mesma forma que Medeia pedira um favor ao Coro. Joana quer que Corina fique com as crianças independentemente do que aconteça, Medeia quer que o Coro guarde silêncio de seus planos. Os dois pedidos parecem diferentes, mas na verdade são sinônimos, pois ambos significam um ato de cautela, a única diferença entre eles é o intuito de tais precauções. A protagonista de *Gota D'água* quer proteger os filhos, já Medeia quer proteger a si mesma.

Quando Joana diz que espera o dia da vingança, também voltamos ao discurso de Medeia. Relembremos o momento em que esta revela ao Coro que aguarda a chegada de um apoio para realizar o seu plano: “Espero então ainda algum tempo, a ver se me aparece algum baluarte seguro, e com o dolo e o silêncio executo este crime” (vv.389-391). Medeia ainda completa o discurso trazendo à cena a figura de Hécate, a deusa feiticeira a quem presta culto. Também, em *Gota D’água*, podemos perceber a questão religiosa, quando Joana diz a Corina que fará “obrigação” para Ogum, maneira suavizada para se referir a um trabalho de macumba. Tanto o Coro de *Medeia* quanto Corina de *Gota D’água* portam-se como ouvintes das protagonistas de tais obras. Tentam auxiliar com conselhos, com advertências, mas não conseguem manipular as personagens principais, em nenhum momento.

A próxima cena entre Joana e Corina é muito importante, pois é o momento em que a protagonista decide falar com Jasão, para se redimir, e pede que a amiga leve um recado ao ex-companheiro: “Faz um favor para mim, mulher. Vai chamar Jasão. Diz que estou aliviada. Minha dor está passando. Vai?” (p.152). Corina fica extremamente feliz com a mudança de humor de Joana e atende o pedido da amiga. Em *Medeia*, quando a protagonista anuncia que chamará Jasão para conversar, o Coro fica temeroso e revoltado (vv.824-865), visto que já sabe dos planos de Medeia. Em *Gota D’água*, contamos com a inocência de Corina, que mesmo conhecendo o comportamento intempestivo de Joana, acredita que tudo possa tomar um rumo melhor; enquanto que, em *Medeia*, o Coro, que está sempre a par de tudo, já sabia que o pior se aproximava.

Nos moldes de Medeia, Joana convence Jasão de que quer findar a contenda. Humildemente, pede desculpas, elogia-o, dá-lhe a razão e, por fim, ele acredita. Joana também consegue a permissão para as crianças irem à festa de casamento do pai e levarem um presentinho à noiva. Pronto, o cenário estava montado para a vingança, que sabemos que não irá acontecer. Corina é encarregada de levar os infantes ao casamento de Jasão, e vai orgulhosa, acreditando que Joana está mesmo redimida: “Ah, Joana, de verdade.../ Sabe, você não calcula a felicidade/ que me dá (beija Joana)/ Não adianta brigar (sai)” (p.161). O Coro de *Medeia* não se comporta da mesma forma, pois quando as crianças são direcionadas à casa de Jasão, a voz coral entoava versos de sofrimento e descrença na humanidade (vv.1082-1115).

O próximo diálogo de Joana com Corina acontece apenas no fim da peça e revela-nos que o plano de vingança de protagonista falhou. A cena que iremos elucidar retrata o

momento em que Corina avisa Joana que Creonte não permitiu a presença das crianças no casamento de Jasão e Alma:

Corina: Creonte não quis receber

Joana: Não...

Corina: Pensou que era feitiço, mulher.../ Creonte não quis nem acolher as crianças...

Joana: Não...

Corina: é, nem quis saber/ Mal os coitados botaram os pés/ Na porta, ele expulsou... Mas o Jasão.../ Não sei como ele aguentou isso, não/ Botam seus filhos na rua e ao invés de chiar, o desgraçado ficou/ sem se mexer. Sem se mexer, mulher... (BUARQUE; PONTES, 1976, p.164)

Na peça *Medeia*, o Coro, como que em delírio, narra antecipadamente a chegada das crianças ao palácio e a morte da princesa e do rei Creonte. Corina não se comporta como um Coro vaticinador, tampouco poderia parafrasear o discurso das mulheres coríntias, pois o crime não acontece. Corina, então, faz aquilo que lhe compete, narra o fracasso do plano de Joana.

A exposição destas passagens ratifica a importância de Corina dentro da peça, pois, assim como o Coro de *Medeia*, ela é a única personagem que participa de todas as cenas principais da tragédia. Porém, muitas das suas reações são contrárias às do Coro euripídiano, pois não podia fazê-lo de forma diferente, já que a adaptação tomou outros rumos.

Para finalizar, fecharemos este ponto com duas passagens em que as semelhanças entre Corina e as mulheres coríntias estão bastante claras, estas passagens servirão para consolidar a nossa definição de herança coral. Rememoraremos, agora, as cenas finais de *Gota D'água*: o momento em que Corina encontra Joana e os filhos mortos e a passagem em que Egeu e Corina aparecem no casamento de Jasão, com os corpos da protagonista e das crianças, nos braços. Estas cenas, demarcadas pelas didascálias, são passagens fortes que conservam o mesmo teor trágico da obra *Medeia*:

Joana come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão; a luz desce em seu set; sobem, brilhantes, a luz e orquestra da festa onde estão todos, com a maior alegria, cantam “Gota d’água” quando se ouve um grito lancinante... É Corina que grita, ao mesmo tempo Creonte bate palmas e a música pára. (BUARQUE; PONTES, 1976, p.167)

(...) entra Egeu carregando o corpo de Joana no colo e Corina carregando os corpos dos filhos; põem os corpos na frente de Creonte e Jasão; um tempo; imobilidade geral; uma a uma, as vozes começam a cantar “Gota d’água”; (...) os atores que fazem Joana e filhos levantam-se e passam a cantar também; ao

fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando a tragédia. (BUARQUE; PONTES, 1976, p.168)

Na primeira rubrica, teremos uma passagem que nos leva ao suposto momento em que Corina vê as crianças mortas, visto que solta um grito lancinante. Interligando este momento à obra *Medeia*, voltemos à cena em que acontece a morte das crianças, passagem que o Coro acompanha, em aflição, do lado de fora da casa da feiticeira (vv. 1274-1277). Recordemos o desespero das mulheres coríntias que, de tão forte, sobressaía até na métrica, quando estas cantaram pela primeira e única vez em dócmios.

Corina, aparentemente, não estava à espera de que Joana atentasse contra os filhos e contra a si própria, pois uma das suas características era o otimismo que quase se configurava numa certa ingenuidade. Além disso, o crime contra os filhos e o suicídio ocorreram de forma silenciosa, impedindo que Corina ou qualquer outra personagem pudesse presenciar tais atos. Em *Medeia*, o Coro sabe das intenções da protagonista, mas também não consegue impedir o filicídio (nem tenta), apenas sofre e lamenta pela vida dos infantes. Em *Gota D'água*, o comportamento de Corina é equivalente ao do Coro de Eurípides, no que corresponde ao abalo emocional, pois nenhuma outra personagem demonstra o mesmo.

Na segunda rubrica, vimos como qualquer desatenção pode ser a gota d'água. Esta é a cena final da peça, é a cena da vingança sem sucesso que contrasta com o sucesso do samba de Jasão. Teremos, aqui, mais uma anunciação narrativa que traça um liame com o Coro de Eurípides. Quando Corina aparece, carregando os corpos das crianças, percebemos nitidamente que esta cena dialoga com a passagem em que as mulheres coríntias revelam a Jasão que os filhos deste estão mortos: “Pensa nos teus filhos como seres que não existem mais”; “Abre essas portas, verás os teus filhos assassinados” (vv.1311-1314). Vejamos que Corina assume novamente o papel de Corifeu, só que em silêncio. A personagem que nada fala, muito diz, repetindo o discurso do Coro de *Medeia*, através da sua ação: “(...) entra Egeu carregando o corpo de Joana no colo e Corina carregando os corpos dos filhos; põem os corpos na frente de Creonte e Jasão” (p.168). Por fim, o samba “Gota d'água” invade o palco e, assim, se dá o desfecho da festa.

4.2. ANÁLISE DAS ODES

Vimos, no primeiro tópico desta análise, como o Coro euripidiano foi absorvido pelo diálogo das mulheres da Vila do Meio-dia, que fizeram o drama de *Medeia* de Eurípides aparecer, com vivacidade, colocando as questões do enredo desta tragédia como o cerne principal daquele núcleo feminino. Agora, estudaremos o Coro em sua formação original, ou melhor, em sua manifestação coletiva. Esta voz coral, distribuída entre homens e mulheres, seguirá, por vezes (mas não só), um caminho oposto ao do coro hereditário, visto que se volta para outras questões que não se restringem à querela amorosa encenada pelo casal Joana e Jasão.

O Coro coletivo porta-se de forma muito diferente do Coro da obra *Medeia*, pois traz ao palco discussões diversificadas que, muitas vezes, não se comunicam com o conflito central da obra matriz, ou melhor, o foco das questões é o social e não o romance. O romance existe como uma roupagem, mas não como o problema principal. Neste tópico, analisaremos um Coro, que além de crítico, comporta-se como um contestador e denunciador das injustiças sociais.

4.2.1. PRIMEIRA ODE: A COMADRE JOANA

A primeira aparição das odes se inicia por meio do Coro feminino, com uma música pouco extensa⁹², de curtas estrofes melódicas que se encaixam ao discurso lamurioso de Joana⁹³ que, num momento de grande agitação emocional, narra suas dores e seu desejo por vingança. Como a passagem do Coro é bastante curta, em relação à fala da protagonista, faremos inicialmente uma síntese do discurso de Joana e, depois, apresentaremos os trechos entoados pelo Coro.

Joana, já cansada de expor as suas dores e sem conseguir compreender bem os porquês do abandono de Jasão, traz à tona a figura dos filhos e perspectiva uma imagem negativa deles: “Que filhos? Filhos.../ Eles também vão virar dois gatilhos/apontando para mim. Quer apostar?” (p. 45). Depois destas afirmações, o Coro entra em cena, em ritmo frenético,

⁹² Esta música é composta apenas por um refrão e não recebe nome.

⁹³ Discorremos sobre esta passagem no tópico anterior, aquando da análise do discurso das vizinhas, e registamos a semelhança da cena com o párodo de *Medeia*. Agora, salientemos outro ponto importante: Joana, entre um trecho e outro, canta em diálogo com o Coro (p.42). Assim como *Medeia* se comportara, no párodo, cantando em anapestos com as mulheres coríntias (vv.214-265).

para aconselhar e ouvir Joana. As vizinhas acompanham o discurso da amiga, que desabafa e revolta-se principalmente contra as crianças⁹⁴, definindo-as como “dois brotos das sementes traiçoeiras de Jasão” (p.45), que lhe estragaram o corpo deixando-a “pele e osso” enquanto Jasão “a cada dia parecia estar mais moço” e “se guardava com toda a vida que tinha” (p.46). Joana, pessimista, ainda teme e afirma que os filhos, no futuro, também seguirão os passos do pai “vão fazer como Jasão/ a primeira que passar/ eles me deixam na mão” (p.46) e descontrolada finaliza: “Pra não ser trapo nem lixo/ nem sombra, objeto, nada/ eu prefiro ser bicho/ ser esta besta danada/ me arrasto, berro, me xingo/ me mordo, babo, me bato/ me mato, mato e me vingo/ me vingo, me mato e mato” (p.47).

O Coro, entre uma estrofe e outra, repete pequenas sentenças que surgem como conselhos quase que tautológicos. Porém, estas frases servem, acima de tudo, como um espelho para os leitores/espectadores, que, através destas máximas do Coro, podem imaginar o semblante de Joana. As frases são quase todas autoexplicativas e remetem-se às emoções e aos comportamentos da protagonista, principalmente as três primeiras: “Comadre Joana/ recolhe essa dor” (p.45); “Comadre Joana/ guarda o teu rancor” (p.46); “Comadre Joana/ abafa essa brasa” (p.46). Nas três últimas sentenças, o Coro encontra-se impaciente e dirige-se a Joana com um teor mais autoritário: “Comadre Joana/ recolhe pra casa” (p.46), como quem manda ir embora alguém que extrapolou os limites de uma situação; “Comadre Joana/ recolhe esses dentes” (p.47), certamente refere-se à raiva pela qual a protagonista parece ser dominada; “Comadre Joana/ bota panos quentes” (p.47), esta expressão significa o desejo de apaziguar uma conjuntura que se excede; e, em remate, Corina diz: “Comadre, não fala mais nada!” (p.47).

Vejamos que Corina assume a última fala do Coro, o que conta como mais um ponto para assegurarmos a importância desta personagem dentro da manifestação coral, como já explanamos no tópico anterior. Esta passagem desenvolve questões que ainda se comunicam com os problemas amorosos dos protagonistas, mas isto não será uma constante. A função principal das odes, como antecipamos há pouco, é preocupar-se com outros tipos de questões que geralmente são de cunho social.

Ao fim desta passagem supracitada, Joana cai desfalecida e é amparada por todas as vizinhas, menos por Corina que começa a cantar e a dançar, enquanto ensaia passos de umbanda (mas ainda não nos é anunciada a música). Corina manifesta-se como se estivesse em

⁹⁴ Este é o único momento em que Joana culpabiliza os filhos. Isso se dá, devido ao desespero momentâneo.

transe. A cena é descrita apenas na didascália, mas não se desenvolve. Entretanto, veremos, mais à frente, que não foi uma passagem despropositada.

4.2.2. SEGUNDA ODE: A QUADRILHA DA “FLOR DA IDADE”

A segunda Ode reúne o núcleo masculino que se encontra no cenário do botequim, são eles: Jasão, Galego, Xulé, Boca Pequena, Amorim e Cacetão. Todos cantam em conjunto a música “Flor da Idade” (p.61), esta canção não tem comunicação direta com a cena que a antecede, mas, aparece em resposta à pergunta de Jasão: “E está tudo na mesma aqui na vila?” (p.61).

A música, cantada pelos homens da Vila do meio-dia, narra o cotidiano deles próprios, dando principal relevância a questões de cunho sexual e amoroso. A letra apresenta-nos atos de inconsequências/desejos incontrolados próprios da “flor da idade”. O nome da canção pode ser justificado pelo remate de cada trecho: uma frase que se refere ao primeiro amor e, conseqüentemente, à juventude. Analisaremos por estrofes, pois a música tem longa extensão, diferente da primeira ode aqui exposta. Vejamos o primeiro trecho (p.61):

A gente faz hora, faz fila/ Na vila do Meio-dia – pra ver Maria/ A gente almoça e só se coça/ E se roça e só se vicia/ A porta dela não tem tramela/ A janela é sem gelosia – nem desconfia/ Ai, a primeira festa/ A primeira fresta/ O primeiro amor. (BUARQUE; PONTES, 1976, p.61)

O excerto, acima, conta-nos o que é habitual no dia a dia dos amigos de Jasão: “fazer hora”, ou seja, procrastinar, na fila da Vila para ver Maria⁹⁵. Em seguida, informa-nos do ócio em que vivem, sem demonstrar qualquer vergonha ou constrangimento “a gente almoça e só se coça e só se vicia”. Depois, narram a possibilidade de se aproximarem da tal mulher que eles aguardam toda a tarde, afirmando que “a porta não tem tramela”, “a janela é sem gelosia” e que ela “nem desconfia”. Vemos aqui traços de um comportamento mal-intencionado e desrespeitoso que será intensificado nas estrofes seguintes. Por fim, este trecho termina com uma lembrança da juventude: “Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor”.

⁹⁵ Na peça, temos uma personagem chamada Maria, mas não se pode afirmar que se trata da mesma pessoa. Como no Brasil é comum o uso do nome Maria para as mulheres, conjecturamos que a escolha deste nome corriqueiro seja apenas para generalizar que eles se referem a alguém do sexo feminino.

A segunda estrofe apresenta-nos os planos, ou o desejo dos homens de se aproximarem da moça que eles espreitam cotidianamente:

Na hora certa, a casa aberta/ O pijama aberto, a braguilha – a armadilha/ A mesa posta de peixe/ Deixe o cheirinho da sua filha/ Ela vive parada no sucesso/ Do rádio de pilha – que maravilha/ Ai, o primeiro copo/ O primeiro corpo/ O primeiro amor. (BUARQUE; PONTES, 1976, p.61)

Essa vontade de aproximação é aparentemente sexual e maledicente. O Coro é claramente descortês quando afirma estar à espera do momento exato, da casa e do pijama abertos. E não nos esqueçamos de ressaltar a parte mais grotesca: o metafórico cheiro de peixe que se refere ao odor característico feminino. Por fim, os homens insinuem a felicidade de seduzir uma moça, supostamente, incauta. Prestemos atenção, quando os vizinhos frisam que a jovem vive a ouvir o sucesso do rádio, ou seja, nesta época as músicas eram censuradas, os jornais e toda a programação radiofônica, devido ao Ato Institucional 5, que entre as suas inúmeras imposições tinha a limitada, ou anulada, liberdade de expressão. O governo brasileiro apresentava ao povo um mundo de “conto de fadas”, através dos meios de comunicação, por isso o Coro alegra-se, “que maravilha”. Talvez a tal Maria, de quem tanto eles falam, fosse inocente, alienada e, por conseguinte, uma presa fácil. E, por fim, surge a frase que configura o refrão da juventude, falando metaforicamente do álcool e do sexo, como que fossem amigos.

A música avança e mantém o mesmo tema e as mesmas intenções, só que em um tom ainda mais desrespeitoso do que já vimos até então:

Vê passar ela, como dança/ Balança, avança e recua – a gente sua/ A roupa suja da cuja/ Se lava no meio da rua/ Despudorada, dada/ À danada, agrada andar semi-nua – e continua/ Ai, a primeira dama/ O primeiro drama/ O primeiro amor. (BUARQUE; PONTES, 1976, p.62)

Os vizinhos afirmam observar Maria passar⁹⁶ e assumem transpirar diante do seu comportamento. Aparentemente a moça, além de atraente, parece ser provocativa, ou eles deduzem, preconceituosamente, que ela seja, devido à maneira como se apresenta. Mais à frente, utilizam uma expressão reformulada de uma sentença muito utilizada pelos brasileiros que é “lavar roupa suja”, que quer dizer: “resolver os problemas pessoais acumulados”. O Coro

⁹⁶ Vejamos a questão da cacofonia causada pela errônea construção sintática “passar ela”, que automaticamente dá-nos ideia de “passarela”, local onde desfilam as modelos, que normalmente são belas. Esse efeito cacofônico leva-nos a suspeitar que a tal Maria seria muito bonita. Ainda podemos fazer uma alusão à bela figura feminina carioca eternizada na música “Garota de Ipanema” (1962).

ressalta que “a roupa suja da cuja/ se lava no meio da rua”, ou seja, ela não se comporta de maneira discreta, é uma jovem que leva tudo à rua. Esta crítica vai além disto, os vizinhos chamam-na de “despudorada” e ainda enfatizam que ela anda desnuda e “continua”. Depreende-se que este “continua” significa que, mesmo perante os olhares, ela não deixa de fazer o que lhe apraz. Podemos pontuar aqui uma junção de comportamentos e de pensamentos machistas típicos da época.

Fiquemos um pouco mais na análise destes versos e vejamos que ainda podemos encontrar interpretações interessantes, se levarmos em conta o momento político do Brasil nos anos 70. Pensemos nesta moça como alguém que não tem medo de ser quem é, como alguém que traz à rua a “roupa suja” das suas inquietações, as quais, possivelmente, estão relacionadas aos problemas do país. Voltemos à parte em que a jovem anda quase nua e, mesmo assim, continua. Imaginemos que o estar “nua” não se refere a uma roupa, mas sim às atitudes. Esta mulher possivelmente não aceita vestir-se do medo imposto pela Ditadura e mesmo, em perigo, segue adiante a expor suas ideias. Temos aqui questões interessantes que podem e devem estar por trás da letra desta música.

A estrofe desta ode é finalizada com a seguinte frase: “Ai, a primeira dama/ O primeiro drama/ O primeiro amor”. Prestemos atenção à expressão “primeira dama”, que certamente soa como um sarcasmo, pois este título só é dado a mulheres importantes como, por exemplo, esposas de políticos, que certamente pertenceriam à sociedade. E esta moça “despudorada” que “lavava a roupa suja no meio da rua” não parecia ter algum respeito ou prestígio. Por fim, atentemos para a palavra “drama”, que deve ter o seu sentido interligado à possível indignação que essa moça sente pelo fato de estar, o tempo inteiro, a ser criticada.

A música finda-se com uma paráfrase do poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade, vejamos o último trecho da música “Flor da Idade”:

Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia/ que amava Paulo que
amava Juca que amava Dora que amava.../ Carlos amava Dora que amava Rita
que amava Dito/ que amava Rita que amava Dito que amava Rita.../ Carlos
amava Dora que amava tanto que amava Pedro/ que amava a filha que amava
Carlos que amava Dora/ que amava toda a quadrilha.../ amava toda a
quadrilha.../ amava toda a quadrilha.../ amava toda a quadrilha...
(BUARQUE;PONTES, 1976, p.62)

Para analisarmos o excerto supracitado, faz-se importante conhecer o poema com o qual ele dialoga:

João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém. João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história. (DRUMMOND, 2000, p.54)

O poema *Quadrilha* (1930) de Drummond⁹⁷ não é contemporâneo dos autores de *Gota D'água*, mas é bastante famoso e conhecido pelos leitores de literatura de língua portuguesa. Em síntese, o poema trata basicamente dos desencontros amorosos e do triste destino de quem ama e não é correspondido; demarcando para todas as personagens um final solitário ou trágico, exceto para a personagem Lili, que não ama ninguém e acabou por casar com J.Pinto que não estava na história. É um poema pessimista em relação ao amor, fazendo-nos compreender, através do desfecho do texto, que só seria “feliz” (ou não ficaria sozinho) aquele que não amasse ninguém, a exemplo de Lili. O título do poema é uma ironia, haja vista que uma quadrilha⁹⁸ só se dança com muitas pessoas e em pares, parece-nos que o único par que existe só se formará fora daquele contexto. Em se tratando de uma dança, não é obrigatório que haja um par romântico, mas o autor utiliza a palavra quadrilha justamente para criticar este desencontro de tantas pessoas que juntas poderiam formar uma roda de dança com pares.

Retomando a questão da intertextualidade, vimos que a obra *Gota D'água* encontra na poesia de Drummond um caminho para se expressar. A peça, que é uma recriação da *Medeia* de Eurípides, tem sim sua independência e faz percursos que se distanciam da obra matriz ou entram em diálogo com outros textos. Textos estes que não funcionam apenas como adorno literário, mas como auxílio para transmitir uma mensagem. O último trecho da música “Flor da Idade” trata-se de uma intertextualidade explícita, pois traz o nome do poema *Quadrilha* no corpo do texto. Contudo, esta paráfrase manifesta-se através da subversão, pois apresenta ideias contrárias àquelas do texto com o qual dialoga.

A paráfrase do poema de Drummond apresenta-nos personagens que amam e são amadas por alguém, algumas delas amam e são correspondidas, outras amam mais de uma pessoa e, no fim, parece que ninguém sofre por amar, diferente do que vimos no poema de Drummond. Também não se pode afirmar que o amor que vimos ser exposto nesta música seja o amor romântico. Voltemos para as estrofes passadas e recordemos que os temas principais eram sempre voltados para o sexo, portanto, pode-se concluir que o verbo “amar”, utilizado

⁹⁷ Carlos Drummond de Andrade foi um renomado escritor brasileiro dos anos XX. Um dos mais importantes e influentes poetas do Modernismo no Brasil.

⁹⁸ Espécie de dança tradicional nas comemorações juninas brasileiras.

pelos autores, não se refere ao amor romântico, mas sim ao amor carnal, ao desejo. Sendo assim, aqueles que se “amam”, sem se envolver emocionalmente, não sofrem, não ficam à mercê de finais trágicos, nem vivem na solidão.

Devemos nos questionar sobre um ponto importante: será que esta quadrilha, da qual falam Buarque e Pontes, é a dança típica junina, ou é uma “quadrilha de bandido”, como se costuma definir uma aglomeração de marginais? Bem, cabem aqui duas interpretações. Também faz sentido pensar que todas as pessoas que Dora ama podem, supostamente, compor uma quadrilha de bandido. Esta conjectura não deve ser escusada, pois, tendo em vista o local onde a trama acontece, uma quadrilha de bandido não seria nenhuma novidade. E o momento em que o Brasil se encontrava, submerso à gritante desigualdade social, era propício para a marginalização em massa.

Outra questão relevante é o fato de as personagens não apenas gostarem de pessoas do sexo oposto. Se prestarmos atenção à letra da música veremos mais de uma intenção de formar pares homossexuais. Vejamos estes versos: “Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia/ que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava...” Mais à frente, teremos a afirmação de que Dora amava toda a quadrilha, ou seja, possivelmente seria bissexual, pois amava homens e mulheres. Pode-se supor que este trecho tenciona enviar uma mensagem para a sociedade, como um alerta de direito à liberdade sexual. Esta mensagem poderia ter também a intenção de criticar a repressão e a perseguição aos homossexuais durante a Ditadura Militar⁹⁹. Como é óbvio, nada pode ser dito de maneira muito evidente, pois ninguém deveria contrariar o pensamento e as decisões do governo.

Esta música “Flor da Idade” traz muitos significados e intenções agarrados à letra. Relata o ócio da classe baixa que, por falta de estudo, tem as oportunidades reduzidas, denuncia o machismo e a desvalorização da mulher, evidencia-nos que há uma necessidade de liberdade sexual e, junto a tudo isso, temos uma voz que nos leva sorrateiramente aos problemas políticos e econômico do país. Esta ode engloba inúmeras questões e temas que voltaremos a discutir no fim deste capítulo.

⁹⁹ O comportamento anticomunista intensificava o espírito de conservadorismo da população que defendia os “bons costumes”. Nesta época, muitos espetáculos de travesti e de transformistas foram proibidos em São Paulo e no Rio, pois significavam um atentado ao pudor. Sobre estas questões ver: TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

4.2.3. TERCEIRA ODE: DO COCO FAZ A COCADA

A próxima participação coral é formada por vizinhos e por vizinhas, após a primeira conversa entre Joana e Jasão. Vale fazer uma recapitulação deste diálogo entre os protagonistas, pois é uma das cenas mais impactantes da peça. Joana e Jasão discutem, exaltam-se e acabam por ultrapassar a linha do respeito. Em uma conversa, aparentemente desconfortável para ambos, o casal traz à cena inúmeras questões, entre elas, o futuro casamento de Jasão com Alma, filha de Creonte, proprietário da Vila do Meio-dia. Entre cobranças e agressões verbais, há um ato de violência física. Jasão bate em Joana e a humilha:

Joana: Digo e repito: aproveitador!...

Jasão: Mulher, pára...

(...)

Joana: Seu aproveitador!...

Jasão: Eu lhe quebro a cara!

Joana: O quê? Quebra não!...

Jasão: Eu lhe quebro a cara inteira, porra...

(...)

Joana: Gigolô! (Jasão dá um murro em Joana que cai)

Jasão: Você é merda... você é fim/ de noite, é cu, é molambo, é coisa largada.../ Venho aqui me humilho,/ para que? Já disse que de ti não quero nada/ Mas todo pai tem direito de ver o filho... (Joana dá um salto e coloca-se de guarda em frente à porta imaginária do quarto dos seus filhos)

Joana: Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão! Não têm pai, sobrenome, não têm importância/ Filhos do vento, filhos da masturbação de pobre, da imprevidência e da ignorância/ São filhos dum meio-fio, dum beco escuro/ São filhos dum subúrbio imundo do país/ São filhos da miséria, filhos do monturo/ que se acumulou no ventre de uma infeliz.../ São filhos-da-puta mas não são filhos teus, seu gigolô!

(BUARQUE; PONTES, 1976, p.77-78)

Depois desta cena, que marca a revolta de Joana em relação ao ex-companheiro, o Coro une-se para narrar, em forma de embolada¹⁰⁰, como supostamente serão as bodas de Jasão e Alma. A participação coral é intercalada por cantos individuais das personagens femininas e masculinas, que se cruzam ou alternam-se. Analisaremos tudo como parte do Coro, já que todos cantam em grupo a mesma música, mesmo tendo partes individuais.

Em uma simulação de “corrente de boatos”, como orienta a rubrica, as personagens espalham-se pelo palco enquanto, em *off*, o Coro (escondido e formado pelas outras personagens que não estão no palco) iniciam a apresentação: “Tira o coco e raspa o coco/ Do coco faz a cocada/ Se quiser contar me conte/ Que ouço e não conto nada” (p.78). Esta parte é

¹⁰⁰ Música nordestina, cantada de forma rápida, geralmente retratando passagens cotidianas.

cantada em conjunto e este será o refrão da música inteira, sem alterações. Interpretemos este primeiro texto consoante a intenção da construção da cena, indicada pela didascália e pelos versos que estão por vir. Este refrão, num primeiro pensamento, refere-se especificamente à fofoca, ao “leva-e-traz”. Prestemos atenção à letra que parece não fazer sentido algum, mas teremos muitos meios de interpretá-la. Imaginemos o coco como se fosse a vida alheia, desta vida alheia os fofoqueiros querem sempre extrair os pormenores, por isso a expressão “raspa o coco”, em seguida vimos “do coco faz uma cocada”, ou seja, basta uma novidade, um mexerico ou uma desavença, principalmente em comunidades pequenas, que a história espalha-se e, muitas vezes, acaba por transformar-se hiperbolicamente.

Uma outra interpretação, que anda paralela a esta e que também se justificará no texto, está relacionada ao encantamento das personagens com a ascensão social de Jasão. Vendo por este prisma, a expressão “raspa o coco” torna-se sinónimo de “aproveitar-se da situação”, e a frase “do coco faz uma cocada” poder-se-á entender que do simples fruto fez-se um doce, ou seja, transformou-se a oportunidade em lucro. A última frase do refrão “Se quiser contar me conte/ Que ouço e não conto nada” é apenas uma ironia, pois bem se sabe que o comum de um fofoqueiro é não saber guardar segredo.

O Coro é intercalado por vozes, ora masculinas, ora femininas; e os conteúdos, como adiantamos, são mexericos que giram em torno do casamento de Alma e Jasão. Percebamos que o tema da música é voltado apenas para questões capitalistas. Faremos abaixo um breviário da ode, recordemos que, a cada trecho cantado pelas personagens, tem a entrada do refrão já supracitado, cantado pelos dois núcleos de vizinhos, masculino e feminino.

O primeiro a participar da “corrente de fofoca” é Cacetão que, dirigindo-se a Galego, fala que a festa de Jasão terá bebida à vontade. Em seguida, Nenê aparece falando para Estela sobre o vestido de Alma que, apesar de ter vindo de Paris e ser repleto de ouro, Creonte trocou por outro, pois não o achou bonito. Para completar, aparece Maria que afirma que Creonte deu um apartamento a Jasão, um carango e um violão, só não “deu-lhe a bunda”, por causa da religião. Adiante a mesma personagem relata de onde vêm as coisas do mundo e conclui que tudo tem uma origem, porém só não sabe dizer de onde vem a vergonha. Para finalizar a primeira parte da música, o tom exagerado da fofoca é intensificado. Amorim fala para Galego que Creonte contratou uma vila operária para fazer o bolo de casamento que será maior que a Igreja da Candelária (p.79).

Depois destas participações individuais, as personagens cantam em dupla ou em trio, ainda discorrendo sobre os assuntos de cunho capitalista, destacando a ascensão social de Jasão e as regalias que este desfruta por ser noivo da filha de Creonte. Agora a hipérbole toma proporções ainda mais absurdas, e as personagens passam a narrar coisas que fogem da realidade, por exemplo: dizem que Creonte mandou fazer um encanamento de onde, ao em vez de correr água, corre vinho; os convites das festas são escritos com prata e que alguns convidados têm mais de um bilhão; convidaram o supremo, o embaixador, bispos, arcebispos, políticos, os netos do Imperador e até o Papa “que, amável, recusou/ Mas mandou a sua bênção/ Em nome do criador”, todo mundo que era digno de ser convidado, foi convidado, “menos a mulher do noivo”, Joana (p.80).

Esta música vem para mostrar dois pontos: a questão da evolução de uma notícia que toma proporções enormes e, às vezes, deturpadas, através da fofoca; e outrossim assinalar como a classe baixa via-se inferior perante a elite. Percebemos claramente que as personagens viam, na ascensão financeira de Jasão, um modelo de conquista que as permitia fantasiar, idealizar e sonhar com uma vida financeiramente melhor.

4.2.4. QUARTA ODE: BATER PAÓ À MANEIRA DO EVOÉ

Vimos, há pouco, que Buarque e Pontes trouxeram para o Coro de *Gota D'água* o poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade. Este momento de intertextualidade foi tênue e, por mais que tenha enriquecido o texto da peça, não houve grande extensão do conteúdo. Todavia, encontraremos outro fenômeno intertextual, dentro da obra *Gota D'água*, que talvez não seja tão claro e de fácil percepção quanto o poema de Drummond, mas, sem dúvida, para um conhecedor de literatura clássica, tornar-se-á muito nítido. A peça de Buarque e de Pontes apresenta-nos, através do Coro, passagens que se comunicam com outra tragédia grega, que também é de autoria de Eurípides: *As Bacantes*. Esta intertextualidade traz à obra *Gota D'água* um fulgor especial, pois transporta para o texto brasileiro mais uma recepção de literatura clássica que, diga-se vivamente, é uma tragédia exímia e renomada tanto quanto *Medeia*.

Por considerarmos esta intertextualidade de suma importância, dar-se-á, neste tópico, a morosidade e a atenção necessárias para se discorrer sobre este ponto que, com certeza, configura o momento de apoteose do Coro de *Gota D'água*. Explanaremos cuidadosamente

sobre os pontos intertextuais, indo além do texto, de maneira a estudar os detalhes estruturais e religiosos que constroem as obras em questão.

A passagem do Coro de *Gota D'água* que analisaremos – ou melhor as passagens, pois organizam-se de modo fracionado – trata-se de um ritual de Umbanda que muito se assemelha à manifestação religiosa vista na obra de Eurípides. É indispensável conhecer as características de ambas manifestações e como se comportam os asseclas de tais cultos religiosos, para percebermos até que ponto o Coro de *As Bacantes* e o de *Gota D'água* se encontram.

Na tragédia *As Bacantes*, encontraremos o Coro como uma personagem de grande destaque, formado por um grupo de mulheres denominadas Bacantes, tal-qualmente o nome que intitula a peça. Estas, também conhecidas por Mênades¹⁰¹, aparecem descalças e vestidas de pele de gamo, dançam ao som da flauta e do tamboril que elas mesmas tocam e protagonizam cenas de devoção e de cortejo ao deus Dioniso¹⁰². Na tragédia em questão, encontraremos ainda um segundo tíaso¹⁰³, formado por mulheres que também são consideradas Bacantes, porém procedem de modo mais selvagem e agressivo¹⁰⁴. Tais mulheres, durante o culto, portam-se com euforia e, do mesmo modo que as outras, descalças e vestidas a caráter, rumam, freneticamente, para as montanhas, onde cometem atos de selvajaria tal como a caça e a matança de animais.

Como ressaltamos acima, temos na tragédia de Eurípides dois grupos de Mênades: o primeiro representado pelo Coro; o segundo formado por mulheres que foram levadas por

¹⁰¹ Este nome deriva da palavra grega *μανία* que era o que definia o comportamento daqueles que seguiam Dioniso, mas não exatamente como loucura e sim como uma intensificação da força espiritual. Sobre isto ver: BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M.J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. p.318. Vejamos ainda o que diz Karl Keényi sobre as Mênades e a origem de seu nome: “Quem quer que as observassem de longe via-as nas formas várias e escassamente discerníveis da “raiva”: essa talvez seja a melhor tradução da nossa palavra *mania*, mas deve ser tomada como encerrando todos os seus diversos sentidos ao mesmo tempo – tanto do amor enraivecido como o da cólera enfurecida. Por isso as mulheres que rodeavam Dionísio se chamavam *mainades* “Mênades”, e o próprio deus era cognominado *mainomenos* ou *mainoles* que significa “enfurecendo-se” no sentido mais amplo da palavra, e nada parecido com maníaco”. Cf. KERÉNYI, Karl; *A Mitologia dos Gregos: A História dos Deuses e dos Homens*, Vol. I. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p. 233.

¹⁰² Dioniso, que também é conhecido por Baco, é “essencialmente o deus da vinha, do vinho e do delírio místico” Grimal (2005) p.121.

¹⁰³ Nome dado ao cortejo báquico.

¹⁰⁴ Não podemos confundir estas mulheres com as Bacantes que vieram com Dioniso da Ásia Menor. Estas senhoras habitam Tebas e foram retiradas de suas casas e levadas para as montanhas, tomadas pelo delírio causado pelo deus Baco, ver: Eurípides, *As Bacantes*, vv.37-36. Entre as inúmeras mulheres tebanas estão as tias e a mãe de Penteu, as quais lideram o ritual báquico nas montanhas. “Estas Bacantes, habitantes de Tebas, que seguem atrás das desvairadas irmãs de Sémele, e que praticarão toda a espécie de excessos, são distintas das seguidoras de Díónisos que constituem o Coro da peça.” Cf. Rocha Pereira (2013), nota de rodapé 8.

Dioniso às montanhas. É necessário pontuar um detalhe sobressaliente a respeito deste último tíaso, as componentes foram dominadas e forçadas a prestarem culto ao deus¹⁰⁵. No andamento desta observação, é útil ainda elucidarmos que o ritual báquico, desde os primórdios, conserva uma peculiaridade bastante relevante: tinha o poder de contagiar e arrebatrar as pessoas por onde o cortejo passasse, independentemente de elas serem mulheres ou homens. Na obra de Eurípides, encontraremos exemplos desta propagação, muito clara e extravagante, quando se trata das personagens femininas; porém, de forma discreta, mas não ausente, também se observa esta dominação chegar até os homens¹⁰⁶. Sobre este arrebatamento e/ou frenesim que se espalha epidemicamente, vejamos o que salienta Walter Burkert :

Todavia, o êxtase dionisiaco não é algo que é alcançado por um indivíduo só, mas um fenómeno de massas que se propaga de modo quase contagioso. Em termos mitológicos isso significa que o deus está constantemente rodeado do enxame e do frenesim dos seus adoradores e adoradoras. (BURKERT, 1993, p.318)

Enfatizemos que os rituais feitos em honra a Dioniso são muito antigos e não se limitam apenas ao que vemos na obra de Eurípides, no entanto, para este trabalho, interessamos conhecer apenas o comportamento destas asseclas que aparecem na peça euripídiana, uma vez que elas configuram um dos nossos objetos de estudo, dentro deste assunto que desenvolveremos. Todavia, para falarmos seguramente sobre as Mênades e o ritual báquico, a própria tragédia de Eurípides torna-se uma obra bastante esclarecedora, como afirmou Maria Helena da Rocha Pereira, ao asseverar que o párodo da peça “é uma das melhores fontes para conhecer esta prática religiosa”, pois faz “referências concretas repetidas ao traje e a insígnias das Bacantes, à dança nas montanhas, à música, à caça ao animal selvagem, e uma alusão discreta a omofagia.”¹⁰⁷

Diferentemente do culto a Dioniso, a Umbanda é uma religião relativamente jovem, surgiu entre as décadas de 1920 e 1930¹⁰⁸. Conquanto tenha características afrodescendente, é

¹⁰⁵ Vejamos, na tragédia, o que diz Dioniso sobre o destino que deu às mulheres tebanas (vv. 32-36): “(...) eu as sacudi para fora de suas moradas, tomadas de delírio, e, de espírito enlouquecido, habitam na montanha. E forcei-as a usar a libré das minhas orgias, e a toda a raça feminina dos Cádmos, as quantas mulheres havia, fi-las sair de casa desvairadas.”

¹⁰⁶ Sobre a dominação dos homens, podemos exemplificar a vontade de Cadmo e de Tiresias de se dirigirem às montanhas, mas principalmente o fato de Dioniso ter dissuadido Penteu a ir ver as Mênades. O que parece ser uma escolha por vontade própria, na verdade, não passa de uma sedução. Penteu, que antes tinha total ojeriza a estas mulheres, veste-se como elas. Atentemos no que sublinha a didascália da peça (vv.917- 918): “Penteu sai do palácio, vestido de Bacante, com uma túnica comprida de linho, cabeleira, diadema, e um tirso na mão.”

¹⁰⁷ Rocha Pereira (2011) p.14.

¹⁰⁸ Sobre esta afirmação ver: NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. *Candomblé e Umbanda; Práticas*

considerada uma religião brasileira, pois nasceu no Brasil e reúne características diferentes das outras religiões vindas da África. Comumente, é corriqueiro confundir a Umbanda com o Candomblé, como se ambas fossem a mesma religião, no entanto esta associação é um equívoco. O Candomblé é de todo uma religião africana e, mais que isto, é uma manifestação religiosa antiga que reúne características de inúmeros cultos oriundos da África. Entre algumas diferenças importantes enfatizemos principalmente o fato de o Candomblé ter um culto monoteísta.¹⁰⁹

Ao contrário do Candomblé, a Umbanda é uma religião politeísta; ademais não só presta culto aos deuses africanos, mas também a outras divindades. O catolicismo e o kadercismo também foram adicionados à Umbanda, por isso é muito comum ver o nome dos orixás ao lado do nome de Deus ou de outros santos, essa mistura de divindades pode ser, muitas vezes, apercebida na obra *Gota D'água*¹¹⁰.

Depois desta breve introdução sobre a Umbanda, passemos para aquilo que nos é imprescindível saber para desenvolvermos a análise coral: o comportamento dos seguidores desta religião. No ritual de Umbanda, ou melhor na gira¹¹¹, os sequazes vestem-se de branco, têm os pés descalços, cantam e dançam ao som de atabaques, jogam-se ao chão com a cabeça para baixo, como sinal de devoção aos deuses, e entram em transe mediúnico¹¹².

Apenas com esta explanação generalizada de uma gira de Umbanda já notamos fortes semelhanças com o comportamento das Bacantes. Será que Buarque e Pontes fizeram esta associação de modo consciente? Teriam eles pensando em ampliar ainda mais a comunicação intertextual da peça? Com o desenvolvimento desta análise, não nos restarão dúvidas de que a resposta para ambas as indagações é sim.

Deve-se enfatizar que os autores não inventaram uma religião e tampouco forçaram uma aproximação da obra *Gota D'água* com a tragédia *As Bacantes*, apenas os caminhos

religiosas da identidade negra no Brasil. RBSE, 2010. p.936.

¹⁰⁹ O candomblém divide-se em muitas nações e cultos, cada uma com o seu próprio deus. “O candomblé é uma religião monoteísta, o deus único para a Nação Ketu é Olorum, a Nação Bantu é Zambi, para Nação jeje é Mawu, que são nações independentes na prática diária e em virtude de sincretismo existente no Brasil e a maioria consideram como sendo o mesmo Deus da Igreja Católica.” Nascimento (2010) p.935.

¹¹⁰ Mais adiante, apresentaremos passagens que comprovam esta afirmação.

¹¹¹ Termo utilizado para se referir ao momento ritualístico.

¹¹² Assim como *As Bacantes*, a obra *Gota D'água* também é uma excelente fonte para compreendermos como funciona o comportamento religioso em questão, neste caso o umbandístico. De forma mais abrangente ver: AZEVEDO, Janaina. *Tudo que vocês precisam saber sobre a Umbanda* – volume 2. São Paulo: Universos dos Livros, 2010.

trilhados pela adaptação permitiram que houvesse esta interseção capaz de ser pensada e organizada. Rememoremos ainda que Chico Buarque e Paulo Pontes, ao reescreverem a *Medeia* de Eurípides, coadunaram aspectos da *Medeia* de Vianinha à peça *Gota D'água*. Muitos pontos da adaptação de Oduvaldo Vianna Filho foram aproveitados, entre eles, a questão de a protagonista da obra ser uma macumbeira e estar culturalmente inserida em um ambiente de religião com forte manifestação ritualística. Este pormenor, advindo da obra de Vianinha¹¹³, foi desenvolvido por Buarque e por Pontes e serviu de instrumento chave para ampliar a intertextualidade da peça, permitindo que o encontro de *Gota D'água* com *As Bacantes* acontecesse.

Foi, então, de modo consciente, que os autores de *Gota D'água* trouxeram, mesmo que em plano secundário, uma outra obra de Eurípides para o texto. Buarque e Pontes tinham, por certo, conhecimento literário suficiente para fazer esta possível conexão; desse modo, acabaram por dar à tragédia brasileira um destaque peculiar, uma vez que esta interseção se encaixou à obra – em sentido literal – “divinamente bem”.

Salientemos ainda que, além da manifestação religiosa, *As Bacantes* nos apresentam outra questão que se assemelha perfeitamente às tragédias *Medeia* e *Gota D'água*, tal ponto encontram-se preso ao seio do enredo: o desejo de vingança. Este desejo pela vingança em *As Bacantes* não se manifesta por motivos passionais¹¹⁴ como nas outras obras citadas. Contudo, as tragédias ainda têm, em comum, o propósito da vingança motivado pela rejeição ou pela falta de reconhecimento. Este ponto serviu de facilitador para a introdução de *As Bacantes* na obra, inobstante seja apenas um detalhe, é interessante assinalar que percebemos este pormenor.

Antes de iniciarmos, de fato, a análise é preciso enfatizar que, apesar de *As Bacantes* serem inseridas no texto e passarem por momentos de protagonismo intertextual, a tragédia *Medeia* nunca sairá de cena, haja vista que estará sempre no cerne de tudo, no conteúdo dos diálogos e na essência das intenções das personagens de *Gota D'água*. A participação de *As Bacantes* proporciona-nos um fenômeno intertextual que acarreta em uma paráfrase híbrida,

¹¹³ Em Vianinha, não teremos a manifestação dessa religião, de modo tão claro, como em *Gota D'água*. Mas a ideia inicial de colocar a protagonista como macumbeira veio dele e foi conservada e amadurecida por Buarque e por Pontes.

¹¹⁴ Dioniso queria ser reconhecido como um deus e, para além disso, desejava que o nome de sua mãe fosse honrado, já que ela era progenitora de uma divindade, Cf. vv. 14-42.

em exímia construção. No entanto, por detrás de toda esta nova construção intertextual, teremos a tragédia *Medeia* ainda como obra matriz e como sustentáculo do enredo da peça *Gota D'água*.

Passemos, portanto, para o texto. Estudaremos, agora, os momentos em que o Coro de *As Bacantes* e o Coro de *Gota D'água* dialogam. Faremos uma comparação entre ambos os Coros, a partir da questão religiosa que já explanamos antecipadamente. Vemos que, em *Gota D'água*, a Umbanda é introduzida que modo suave e gradativo, enquanto, em *As Bacantes*, a manifestação religiosa aparece de modo agressivo e direto. A primeira cena em que veremos a manifestação umbandista aparecer, em *Gota D'água*, é logo a seguir à saída da primeira ode, passagem em que o Coro conversa com Joana e dá-lhe conselhos através de pequenas sentenças. Depois da conversa entre o Coro e Joana, a protagonista cai no chão, como que tomada por uma força sobrenatural. Joana parece não estar em sã consciência, pois o seu diálogo agressivo não poupava nem os filhos, e sabe-se que esta colocava a sua prole à frente de tudo e de todos (p.47).

Depois de caída no chão, vemos que a rubrica sinaliza: “Quatro vizinhas carregam Joana pro fundo, enquanto Corina vai dando um passe de Umbanda e cantando...” (p.47). Esta é a primeira cena que nos revela a ligação das vizinhas com os rituais umbandistas, entretanto esta passagem não se desenvolve muito.

A partir do segundo ato, os aspectos religiosos ganham forma, e o Coro desenvolve, mais intensamente, a questão religiosa. Após um dos diálogos entre Joana e Corina, quando a protagonista deixa claro que vai fazer um trabalho de macumba para Ogum, a manifestação umbandista invade o palco, consoante pontua a rubrica: “Escurece... Orquestra introduz o paó para o Djagum de Oxalá; no fundo do palco, quatro vizinhas inteiramente estendidas com a testa para o chão vão levantando lentamente e cantando a louvação (...)” (p.87).

Já nos é anunciada a chegada do ritual como mais força e já é possível fazer ligações com *As Bacantes* de Eurípides. Começamos pela simples cena em que as vizinhas estão deitadas no chão. Como já frisamos outrora, este comportamento é uma das características do ritual da Umbanda. No ritual em honra a Dioniso, que encontramos na obra de Eurípides, não veremos como característica o costume de deitar-se ao chão em louvor a um deus, mas temos em *As Bacantes* uma cena em que as sequazes se estendem no chão. Os motivos não são os mesmos, mas estão interligados indiretamente a questões religiosas.

Vamos à cena em que um raio surge do túmulo de Sêmele e põe fogo no Palácio de Penteu, quando este tinha Baco como prisioneiro (vv.594-595). O Palácio incendeia-se por

desejo do deus Dioniso e as Bacantes jogam-se assustadas ao chão. Elas mesmas ordenam este ato: “Lançai para o chão os vossos corpos trementes” e ainda justificam o porquê “Porque, derrubando o que se elevara, cai, sobre este palácio o nosso soberano, o filho de Zeus” (vv.600-602). Esta explicação nos faz entender que elas não só se abaixam pelo medo dos tremores e do incêndio, mas porque estão a honrar o deus Dioniso que triunfará. Baco observa a cena e pede que elas se levantem e que não tenham medo (vv.604-607), estas, que se dizem tomadas pelo êxtase dionisíaco, levantam-se e sentem-se em paz por estarem próximas do deus (vv.604-609).

Buarque e Pontes levaram para a peça apenas algumas das características da Umbanda. Muitas foram excluídas e outras mais evidenciadas, certamente, por motivos intencionais. Afirmamos isto porque os comportamentos escolhidos pelos autores, para serem expostos pelo Coro de *Gota D’água*, possuem uma correspondência com a atuação das Mênades da obra de Eurípides.

Em *Gota D’água*, em meados do diálogo de Egeu e de Corina, quando as crianças de Joana chegam à casa deste casal (p.88), o ritmo do paó domina o palco e, finalmente, a música começa a tocar. A partir daqui, encontraremos inúmeros pontos que nos levarão a concluir que Chico Buarque e Paulo Pontes tinham realmente a intenção de nos apresentar passagens que fossem semelhantes ao ritual das Bacantes. Vejamos:

Apaga a Luz no set de Egeu; as vizinhas levantam-se completamente; com elas agora também está Corina; explode o ritmo do Paó para djagum; dançando e cantando elas vão despindo Joana de sua roupa e vestindo-lhe uma roupa própria da cerimônia. (BUARQUE; PONTES, 1976. p.88)

A didascália anuncia que Joana veste-se adequadamente para um ritual. Da mesma maneira, vimos o enunciado de *As Bacantes* descrever que as Mênades acompanhavam Dioniso, vestidas a caráter: “Entra o Coro, formado por mulheres vestidas de Bacantes, a dançar ao som de tamboris e flautas” (vv.63-64). O detalhe de estar vestido apropriadamente para louvar o deus parece ser algo muito importante, em *As Bacantes*, recordemos que até as personagens masculinas acabaram por seguir este pormenor¹¹⁵.

¹¹⁵ É o caso dos anciões, Cadmo, avô de Dioniso, e Tirésias, adivinho cego. Estes estão trajados de Bacantes durante toda a tragédia. Ainda, podemos citar Penteu que, em meados da tragédia, também veste-se tal qual as Mênades. Cf. vv.824-933.

Além da questão da indumentária adequada, ressaltamos um outro ponto de interseção relevante: a existência de um grito ritualístico intitulado. Em *Gota D'água*, teremos a presença do Paó; em *As Bacantes*, veremos o Evoé. Quando em Umbanda se diz “cantar o Paó” ou “bater Paó”, na verdade significa invocar uma divindade¹¹⁶. O Evoé tem um sentido semelhante, pois é um grito ritualístico que demonstra honra e evocação a Dioniso, desta expressão também deriva o nome Évios¹¹⁷, um epíteto pelo qual as Bacantes chamam o deus Baco.

Sintetizaremos, portanto, o conteúdo de ambas as manifestações rítmicas. O Evoé vem sempre como um grito de honra que complementa as frases das Mênades e, desde a primeira aparição do Coro de *As Bacantes*, torna-se um grito comum a quase todas as odes corais. No párodo, em especial, vemos este grito aparecer mais vezes, até porque convém estar em destaque, pois é nesta passagem que as Bacantes elogiam e prestam honra incondicional ao deus Dioniso e pormenorizam as ações báquicas que pretendem realizar (vv.64-167). O Paó já nos é anunciado no fim do primeiro ato da peça *Gota D'água*, mas só toma forma, a partir do segundo ato. A repetição do termo é exagerada e quase forma um refrão que vem sempre antes e depois das estrofes. A música é cantada de modo intercalado, entre o Coro e Joana, a letra pouco se parece com o báquico Evoé, visto em *As Bacantes*, mas comunga da mesma intenção: invocar um deus e assinalar a importância de seu culto. Enquanto as Mênades fazem honras e evocam Dioniso, o Coro de *Gota D'água* clama por Ogum:

Paó, paó, paó, paó, paó/ Para o Djagum de Oxalá/ Ele é Ogum nas matas e no rio/ Em qualquer lugar/ Odé, odé, odé, odé Ogum/ Rompe mato, beiramar e Ogum bege, salve Ogum! Nagô e Malê! Salve Ogum, Iara/ Rompe-mato e Naruê!¹¹⁸ (BUARQUE; PONTES, 1976, p.89)

Um dos pontos mais importantes que assevera a intenção de trazer uma passagem de *As Bacantes* para a peça *Gota D'água* é quando o Coro das mulheres passa a reunir pessoas, como uma espécie de “arrastão”. Até onde conhecemos a Umbanda, este comportamento não é característico da religião, pelo menos, não fora documentado. Evidentemente, isto foi adotado da obra de Eurípides, rememoremos que os asseclas de Dioniso tinham o poder de arrebataram as pessoas que por eles passavam, fazendo com que se unissem ao cortejo ou rituais. Buarque e

¹¹⁶ Entende-se por Paó bater palmas, fazer um sinal para chamar atenção de alguém. É uma invocação, neste caso para o orixá Ogum. Ver sobre Paó em: Pinto (1973) p.141.

¹¹⁷ Cf: Eurípides, *Bacantes*, v.566.

¹¹⁸ A divindade Ogum será analisada, no tópico dos temas.

Pontes apanharam esta característica do ritual dionisíaco e transferiram-na para a tragédia brasileira, tirando-nos qualquer dúvida de suposta coincidência entre os aspectos do Coro de *Gota D'água* e o de *As Bacantes*.

Seguem abaixo dois excertos que confirmam a nossa afirmação e ainda nos darão mais informações sobre a interseção entre *Gota D'água* e *As Bacantes*. A primeira delas antecede a fala de Joana, a segunda precede a última participação da protagonista, que acontece antes de uma cena entre Jasão e Alma. Sobre estas passagens discorreremos após a explanação dos excertos. Prestemos atenção ao que dizem as didascálias em relação ao comportamento das personagens:

Fazem nova evolução pelo palco inteiro; agora os três vizinhos que estavam no botequim juntam-se às vizinhas cantando e dançando; param em frente ao *set* de Creonte, no ritmo; interrompe-se o canto para dar lugar a gemidos, sussurros e assovios de vento que, junto com os atabaques, sublinham a fala de Joana (BUARQUE; PONTES, 1976, p.89)

Mais dois vizinhos juntam-se aos que já estão cantando e dançando; o último a aderir é Boca Pequena; marcar, na coreografia, a sua indecisão para entrar; agora, enquanto ainda dançam. Vai acendendo em resistência a luz no *set* de Creonte, onde Alma e Jasão estão namorando. Encerra a coreografia. (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 90)

As duas passagens expostas faz-nos lembrar o poder de sedução do êxtase dionisíaco. Contudo, estas cenas ainda nos permitem identificar outros pontos interessantes e interseccionais com a obra *As Bacantes*. No primeiro excerto, encontraremos, nas últimas frases, uma descrição semelhante ao comportamento das Mênades, quando é enfatizado que a música cessa para dar lugar aos “gemidos, sussurros e assovios do vento que, juntos aos atabaques, sublinham a voz de Joana”. Sabe-se que, em *As Bacantes*, as asseclas dançam e cantam acompanhadas de instrumentos musicais – flautas e tamboris –; em *Gota d'água*, veremos a presença do atabaque, que é uma espécie de tamboril, entretanto, mais moderno. Esta questão não foi inventada pelos autores, ela existe na tradição da Umbanda que, em suas cerimônias, não só utiliza o som do atabaque, mas também o do tambor tal como se faz nos rituais dionisíacos. O que se torna intrigante é demarcar a presença deste instrumento na rubrica, justamente numa cena em que teremos traços do culto dionisíaco. Para além do mais, os instrumentos de percussão estão ligados a Dioniso e atuam, principalmente, em momentos

orgiásticos¹¹⁹, não é exatamente o que vimos na cena, mas palavras como “sussurro” e “gemido” trazem sempre um sentido ambíguo e podem ser interpretadas tanto com cariz sexual como para salientar um sofrimento. Neste caso, não fica claro se estes gemidos e sussurros são proferidos por Joana ou por um dos vizinhos, ou pelo vento, mas supostamente refere-se ao sofrimento e à indignação, haja vista que todo o contexto gira em torno de questões pessoais relacionadas com problemas de cunho familiar.

No segundo trecho, também encontraremos a presença da característica religiosa dionisíaca que denominamos de “arrastão”. A rubrica anuncia que mais dois vizinhos se unem ao restante do grupo e ressalta que a personagem Boca Pequena esteve relutante em participar da manifestação coral/religiosa, mas acabara por ceder. O primeiro ponto configura apenas um pleonasma, haja vista que retoma o que já fora anunciado na rubrica anterior, portanto, servirá como ratificação no que tange a questão religiosa de *As Bacantes*.

Atentemos, agora, na ênfase dada à indecisão da personagem Boca Pequena para participar do Coro. A rubrica não anunciaria este pormenor se ele não fosse importante. Foi possível identificar um liame entre esta didascália e a obra *As Bacantes*, porém, antes de irmos além, é imprescindível lembrarmos quem é a personagem que aparece em destaque na rubrica. Boca Pequena é um dos vizinhos de Joana, amigo de Jasão e tem como característica peculiar o costume de falar mal da vida alheia, este detalhe de sua personalidade é tão saliente que lhe conferiu o epíteto de “Boca Pequena”, justamente devido ao costume de estar sempre maldizendo os outros e a fazer mexericos. Vejamos o que diz Corina, em um excelente resumo, que traduz a essência desta personagem:

Nunca vi um nome melhor num cristão/ do que o que te deram, Boca Pequena/
Nem é boca, isso aí é um ferimento/ de onde sai a língua que é uma gangrena/
cuspindo maldade e constrangimento/ Você pare de carregar boato pra lá e pra
cá em consideração/ à dor de Joana... (BUARQUE; PONTES, 1976, p.83)

Pensem antes de tudo que o fato de a didascália dar atenção ao comportamento de Boca Pequena já nos denuncia que, por trás disto, haveria de ter algo especial, posto que esta personagem é bastante secundária dentro da obra, por vezes, tornando-se prescindível. No entanto, neste contexto do Coro, Boca Pequena tornar-se-á importante e requer destaque. Faremos desta personagem um ponto de ligação a Penteu de *As Bacantes*, o que, aparentemente,

¹¹⁹ Cf. Sobre esta informação, ver: Rocha Pereira (2011), nota de rodapé, p.42.

parece-nos uma associação quase que absurda. Porém, devido às minúcias das características e principalmente das ações, reconheceremos que esta afirmação tem fundamento.

Tragamos à memória a personagem Penteu, rei de Tebas, neto de Cadmo, primo do deus Dioniso. É, de fato, uma personagem de suma importância para a construção da obra *As Bacantes*, dado que se torna a principal vítima do deus Baco a quem a divindade destinou uma morte sangrenta. Mas o que tem a ver Penteu com Boca Pequena? Começemos pelo mais simples, a característica de maldizer e criticar as pessoas, desde o avô bastante idoso, Cadmo, a sua mãe e tias. Todavia, o seu objetivo principal é atacar, agressivamente, as Bacantes e o deus Baco (vv.215-263), cometendo equívocos e despertando a ira da divindade. Algumas vezes, esta personagem é repreendida por outros, quando se excede nas conjecturas e nas afirmações. Entre as advertências podemos mencionar a do adivinho cego, Tirésias, no momento em que Penteu enfrenta o próprio avô, enquanto desdenha do deus Dioniso: “Desgraçado, não sabes o que dizes! Já enlouqueceste! Antes estava fora de ti.”(vv.358-359).

A maneira de Penteu de criticar as pessoas é diferente do comportamento fofoqueiro e maldizente de Boca Pequena. Penteu critica aqueles que o cercam e que contrariam os seus pensamentos, Boca Pequena critica aquilo que não lhe diz respeito. Ou seja, o primeiro se interessa pela vida de outrem, devido a uma questão de domínio e de controle, uma vez que é um rei; o segundo dá-se ao trabalho de visitar a vida alheia, apenas por mero ócio e divertimento.

Este ponto acima desenvolvido poderia ser descartado se não andasse paralelo à outra questão subsequente que servirá de encaixe para dar mais sentido ao que aqui defendemos. Voltemos ao excerto e elucidemos a parte em que a rubrica afirma que Boca Pequena demonstra falta de vontade em participar da manifestação coral. Pois bem, é a este ponto que deveremos dar maior relevância. Sabe-se que Penteu, em *As Bacantes*, apesar de relutar, fora seduzido por Dioniso e, devido à sua curiosidade, rumou ao monte Citerón em busca de conhecer as Mênades (v-837). Inicialmente o seu discurso era de crítica e de afirmação que jamais iria cultuar aquele deus estrangeiro, no entanto acabou por ceder. A mudança de comportamento foi tamanha que este transvestiu-se de mulher como fez o seu avô Cadmo e o adivinho Tirésias. E, ademais, ensaiou passos da coreografia das Bacantes, protagonizando uma das cenas mais pitorescas já vista em tragédia grega. Voltemo-nos para tal passagem, em que Penteu, vestido de Mênade, apresenta-nos uma cena cômica em meio a uma tragédia:

Diónisos: Olho para ti e é como se estivesse a olhar para elas em pessoa. Mas repara que este anel do teu cabelo saiu do sítio, e já não está como eu o ajustei debaixo do diadema.

Penteu: Fui eu, quando andei lá dentro a sacudir-me para a frente e para trás, como uma Bacante, que assim o tirei do lugar.

Diónisos: Bem! Nós, a quem incumbe cuidar de ti vamos colocá-lo outra vez no sítio. Mas endireita a cabeça.

Penteu: Olha! És tu que me compões! Pois a ti estamos rendidos. (EURÍPIDES, vv.925-931)

O trecho transcrito é bastante importante, pois nele vemos uma passagem de total subserviência ao deus Baco e até uma afirmação de Penteu que assinala saber que está rendido à divindade, isto é, já fora arrebatado pelo famoso “êxtase dionisiaco”. Em suma, Penteu, que antes condenava o deus e as suas sequazes, agora fazia parte do grupo das Bacantes, isto é, assemelhava-se ao Coro.

Regressemos à obra *Gota D’água* para retomarmos a análise da rubrica que dava destaque à personagem de Boca Pequena. Fazendo uma interseção entre o que descrevemos acima sobre a cena de Penteu em *As Bacantes*, imaginemos que Boca Pequena, que antes falava mal de Joana e estava sempre em defesa de Jasão, acabara por ser seduzido pelo Coro que, apesar de ser misto, era liderado pelas mulheres, que estavam em defesa da protagonista. Aqui acontece o mesmo que acontecera com Penteu, Boca Pequena relutou, foi o último a participar do Coro, bem como o rei de Tebas, mas, por fim, também fora induzido a participar da manifestação religiosa. Apenas para apontarmos um pormenor, conforme demarca a rubrica, a insegurança de Boca Pequena deveria ser percebida “na coreografia”, em se tratando de dança, não conseguimos olvidar a passagem chistosa em que Penteu ensaia passos coreográficos, a fim de assemelhar-se a uma Mênade.

Por trás desta nova intertextualidade que a obra *Gota D’água* abraça, ainda há o que se dizer. Fizemos uma análise literária comparativa, mas não podemos finalizar este tomo sem antes entender a mensagem denunciativa desta manifestação coral. Os autores evidenciaram uma religião, nascida no Brasil, como uma forma de trazer uma identidade brasileira ao palco, mas além disso, também vieram expor questões políticas.

É oportuno salientar que, na década de 70, muitas religiões de berço africano tiveram os seus cultos interrompidos devido à intolerância religiosa. Tomando como referência o que afirma Nascimento (2010), até o ano de 1976 “não havia um só Estado e Federação Brasileira que permitisse a existência legal de terreiros sem documentação expedida pela

Polícia-Delegacia de Jogos e Costumes ”(p.937). *Gota D’água* foi escrita exatamente na época em que estas manifestações religiosas não tinham liberdade de atuar sem a permissão da polícia. Coincidência? Não parece ser.

Então, pensemos que Buarque e Pontes arquitetaram trazer esta gira de Umbanda ao palco de *Gota D’água* não só para “bater o paó” em invocação divina. Os autores, certamente, tinham um objetivo maior: acordar a população e seduzi-la, através do frenesim da liberdade. Despertando, assim, nos cidadãos brasileiros, a vontade e a coragem de lutar pelos seus direitos, que não eram apenas políticos e econômicos, mas também, religiosos.

4.2.5. QUINTA ODE: *VIRGEM MATRIARCARUM*

A ode que analisaremos agora é bastante curta e cantada apenas pelas mulheres. Aparece após a cena em que Creonte promete melhorias habitacionais à Vila do Meio-dia e emprego às amigas de Joana. A música surge, como uma espécie de prece, feita a uma santa, inominada, apenas chamada por “Virgem matriarcarum”. Segue o texto:

Virgem matriarcarum, me livrai de toda inútil rebeldia/ Joana está sem casa e os filhos, sem pai/ Por ela querer mais do que podia/ Virgem, cultivai em mim o respeito/ Às leis e ao apetite do mais forte/ Joana rebelde tem por pena um leito gélido e solitário como a morte. (BUARQUE; PONTES, 1976, p.138-139)

Iniciemos por assinalar as semelhanças com uma passagem do Coro de Eurípides. Vê-se, no segundo estásimo (vv.627-662), um pedido das mulheres coríntias à deusa Afrodite, para que esta as livre da flecha ungida de paixão ou, então, que lhes permita uma união conjugal tranquila. Em seguida, o Coro narra a tristeza de ser privado da pátria e do lar, por causa do amor, deixando claro que morrer é melhor do que passar por estas privações.

O conteúdo da ode, visto no excerto acima, é diferente daquele que encontramos em *Medeia*, mas traça um ponto intersecional com a obra euripidiana. Trata-se de um pedido religioso que funciona similarmente ao que vimos em Eurípides. As mulheres pedem à Virgem matriarcarum que as prive de uma conjuntura, para poupá-las de outra. No primeiro momento, desejam o afastamento da rebeldia, que julgam como algo inútil e vão. Isto nos leva a entender que foi a rebeldia que prejudicou Joana, visto que ela: “...está sem casa e os filhos, sem pai/ Por ela querer mais do que podia”. Sequentemente, o Coro pede à Virgem que o faça cultivar o

respeito às leis e à vontade dos mais fortes, concluindo que Joana não seguiu este caminho e, por ser rebelde, será castigada com “um leito gélido e solitário como a morte”.

O Coro, ao afirmar que Joana é rebelde, deve estar referindo-se ao fato de a macumbeira enfrentar Jasão, criticar Alma e desafiar Creonte. As vizinhas, quando pedem à Virgem que as auxilie a cultivar o respeito pelos poderosos, deixam claro que a classe baixa deve respeitar a classe mais abastada. Hipocritamente conscientizadas disto, criticam Joana, enquanto rumam em direção ao dinheiro. A protagonista, que antes era considerada vítima de Jasão e de Creonte, tornou-se culpada e merecedora de um infortunado destino, desde que uma proposta de trabalho surgira para suas amigas.

Dominadas pelo poder, as mulheres da Vila justificam o ato de falsidade com um discurso de quem quer objetar à rebeldia e não contrariar “as leis”. Mas que leis? A lei da atração pelo dinheiro? É suposto. Não há outra justificação, visto que, antes de Creonte oferecer emprego e apresentar benefícios de moradia às personagens, as leis pareciam não existir. O Coro trai Joana, utilizando, como escudo, a invocação de uma santa, virgem, a fim de suavizar o ato pérfido.

4.2.6. SEXTA ODE: GOTA D'ÁGUA

Chegamos à música “Gota d’água”, a canção homônima da peça e o grande sucesso do sambista Jasão. A tragédia é encerrada com esta ode e conta com a participação de todo o elenco, formando uma única voz, consoante indica a didascália. Analisaremos esta última manifestação coral, na tentativa de identificar a mensagem que ela quer transmitir, mas também buscaremos entender o porquê desta canção ser tão especial, ao ponto de estar intitulada com o nome da peça.

O que nos interessa, nesta canção, é estudar a participação do Coro, que só acontecerá no momento final da tragédia, onde todas as personagens unem-se e cantam a música “Gota d’água”. Contudo, não devemos analisar o último momento da tragédia, sem antes conhecer a letra da música que nos é apresentada através de Joana. Este é o único momento em que a letra da canção aparece, apesar do título desta música ser constantemente mencionado¹²⁰.

¹²⁰ No final da peça, anuncia-se que as vozes começam a cantar a música “Gota d’água”, mas não aparece a letra da canção. A letra só nos é apresentada uma vez, quando cantada por Joana.

Regressemos à cena do último encontro de Jasão com Joana (pp.156-158). Nesta passagem, vemos Joana portar-se de modo farsesco, fazendo Jasão acreditar que ela desejava viver de maneira pacífica. O sambista acredita. Os dois se abraçam e, após a saída de Jasão, a protagonista entoa a música “Gota d’água”:

Já lhe dei meu corpo, não me servia
Já estanquei meu sangue, quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor

Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d’água
(BUARQUE; PONTES, 1976, p.159)

Esta música tem dois caminhos possíveis de interpretação. Vejamos o primeiro, que é trilhado por Joana. Nesta primeira explanação, observaremos um eu-lírico claramente feminino, destinado a falar sobre a situação de sofrimento da protagonista e sobre o estado de “transbordamento emocional” em que ela se encontra naquele momento.

A música, quando canta as dores de Joana, tem uma interpretação clara. Nos dois primeiros versos, observamos as declarações de uma mulher que se doou a uma relação, que se sacrificou por um companheiro, que estancou seu sangue quando fervia, ou seja, evitou extrapolar as emoções, entretanto esta mulher está exausta de sofrer. Nos últimos cinco versos da primeira estrofe, Joana canta o próprio esgotamento: “Olha a voz que me resta/ Olha a veia que salta/ Olha a gota que falta/ Pro desfecho da festa/ Por favor.” Percebamos que este cansaço surge em tom de ameaça. Nos últimos versos, Joana pede paz para o seu coração que submerge em mágoa, ameaçando que “qualquer desatenção” “pode ser a gota d’água”. Em outras palavras, tudo está por um triz.

E este “triz” não tardou a chegar. O plano de matar a noiva de Jasão falhara, as crianças foram expulsas da festa do casamento do pai, humilhadas por Creonte e esquecidas por Jasão. Joana, em meio a sua incapacidade de vingar-se e diante da indiferença do sambista, foi em frente e concretizou o filicídio, matando-se em seguida.

A canção, quando cantada por Joana, tinha o objetivo de externar as emoções e os limites de tolerância da protagonista. A música, cantada em coro, por todos, ganha novos

significados. Partiremos para a interpretação que surge, no segundo momento em que esta música aparece. Vamos, portanto, ao final da peça.

Passemos para a voz coral. Buarque e Pontes tinham motivos para repetir a música “Gota d’água” na obra, o maior deles era trazer uma outra mensagem, escondida nas entrelinhas, obviamente com a intenção de desvelar algo à sociedade. Vimos isto acontecer em várias odes, aliás, em todas, porém de modo mais discreto em algumas. No caso de “Gota d’água”, há uma peculiaridade que dificulta bastante a percepção de uma segunda mensagem. A música é tão sôfrega e anunciativa de uma tragédia, que acaba por induzir os leitores/espectadores a pensarem que esta canção entoa apenas as angústias do romance de Joana e Jasão e o futuro infanticídio.

Quando a canção reaparece, teremos a morte concretizada e a presença de Joana no palco, ao lado dos filhos. A tragédia já tem seus atos consumados e final definido. Para finalizar a apresentação, todas as personagens cantam em coro: “Joana e filhos levantam-se e passam a cantar também; ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando a tragédia.”(p.168). A peça chega ao fim. A tragédia que aparece na projeção notifica a morte das crianças e o suicídio da mãe, mas a tragédia que o Coro canta é o momento que o Brasil está vivendo.

Portanto, vejamos a música sob outro prisma. Ao desviar os olhos da herança da tragédia euripidiana e da espera da concretização do mito clássico, reparamos que existe uma voz que canta e denuncia a censura, a injustiça e os medos implementados pela Ditadura Militar. Pensemos agora na letra da música “Gota d’água” com um eu-lírico plural, como a voz do Coro deve ser. Levemos a letra à Ditadura Militar e vejamos que mensagens chegam até nós.

Nos dois primeiros versos da canção, observa-se uma dominação e um receio. “Já lhe dei meu corpo, não me servia”, podemos associar esta afirmação à incapacidade de ação daqueles que eram obrigados a obedecer. Não eram donos de si, não serviam a si, eram guiados pelo medo. E, quando se diz: “já estanquei meu sangue, quando fervia”, percebemos aqui o autopolicimento, a raiva arrefecida, a privação das emoções.

Aprofundemos, mais ainda, e levemos estes versos para o lado negro da Ditadura Militar. Ao nos depararmos com termos como “corpo” e “sangue” na mesma estrofe e em versos seguidos, vem-nos à cabeça palavras-chave tais como: agressão, tortura e morte. Fazer este liame não significa chegar a uma ilação equivocada, posto que se trata de uma época em

que a violência era algo comum. A peça *Gota D'água* foi escrita em 1975, um ano após o governo do General Emílio Garrastazu Médici, época intitulada de “anos de chumbo”¹²¹. A memória do terror vivido naqueles anos ainda estava fresca. Aliás, a violência foi um tema atual durante toda a Ditadura.

Pensemos na frase “já lhe dei meu corpo, não me servia” como uma ironia ao sequestro que, muitas vezes, eram definitivos. Desaparecer, nesta época, era sinônimo de morte, já que o comum era nunca mais ser visto¹²². A frase “Já estanquei meu sangue, quando fervia” pode querer dizer muito mais do que controlar as emoções, pode revelar uma resistência ou conformação diante da tortura. Enfim, se formos em busca de todas as possíveis associações à violência entraremos em um longo percurso, que acabará nos mostrando diversos caminhos para encaixar as palavras “corpo” e “sangue” que estão no cerne das frases da música.

Nos últimos versos do primeiro trecho, teremos sinais de plangência, indignação e revolta: “Olha a voz que me resta/ Olha a veia que salta/ Olha a gota que falta/ Pro desfecho da festa/ Por favor”. A voz que resta talvez seja aquela que a censura ainda não havia roubado, era aquela que o AI-5 permitia; a veia que salta deveria ser o pulsar da raiva e da incapacidade de impedir a continuação da censura, das atitudes cruéis, do exacerbado abuso de poder, entre outros comportamentos ditatoriais; a gota que falta para o desfecho da festa era quase um comunicado “amistoso” de que faltava pouco para o Brasil acordar, faltava pouco para a coragem brotar e levar abaixo aquele regime que limitava a liberdade do povo; por fim, o pedido de “por favor” seria uma forma educada de pedir reflexão àqueles que só viam o poder à frente.

Nos versos do último trecho, teremos um apelo: “Deixe em paz meu coração/ Que ele é um pote até aqui de mágoa”. Isto soa como um pedido de piedade ou literalmente como um pedido de paz. “E qualquer desatenção, faça não, pode ser a gota d'água” podemos entender que a população já não suporta a atual conjuntura e que está prestes a extravasar. Podemos ainda pensar nesta palavra “desatenção”, como um aviso de quem só espera um espaço, uma chance para ir contra o governo e reverter o quadro de alienação e sufocamento pelo qual o Brasil passava.

¹²¹ Período de maior violência física existente dentro da Ditadura Militar (1968-1974).

¹²² Um dos casos mais famosos é do ex-deputado Rubens Paiva, que desapareceu em 1971 e até hoje não foi encontrado. “Se as portas fossem arrombadas pela polícia para detenção ou sequestro, podia ser a última vez que se via aquela pessoa.” HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.31.

4.3. TEMÁTICAS DO CORO DE *GOTA D'ÁGUA*

O Coro de *Gota D'água* apresenta-nos temáticas semelhantes às aquelas encontradas no Coro de *Medeia*, entretanto também introduz novos temas que proporcionaram ao texto uma certa independência e distanciamento da obra matriz. Neste tópico, daremos mais espaço à novidade trazida por Buarque e por Pontes, posto que as temáticas vistas, na obra *Medeia*, já foram amplamente discutidas nesta dissertação.

Inicialmente, faremos um brevíário sobre todas as temáticas presentes no Coro euripidiano, apenas com a intenção de recapitular e de identificar como estes temas foram absorvidos por *Gota D'água*. Em seguida, trabalharemos, ao pormenor, os temas inéditos que permitiram a tragédia brasileira inovar literariamente e, o mais importante, transmitir uma mensagem de cunho político e social aos espectadores e aos leitores da peça.

4.3.1. INERÊNCIA TEMÁTICA: AMIZADE, PÁTRIA, PAIXÃO, MORTE, JUSTIÇA E VINGANÇA

As temáticas presentes no Coro de *Gota D'água*, provindas da tragédia *Medeia*, são aquelas que não poderiam ser derrocadas da obra, pois são inerentes ao enredo. Vejamos, de modo conciso, como os temas – amizade, pátria, paixão, morte, justiça e vingança – apareceram na obra.

O tema da amizade, que teve grande destaque na manifestação coral da obra *Medeia*, foi transferido para *Gota D'água* com a mesma importância, tanto em relação aos assuntos que abraçavam a temática da amizade quanto ao comportamento amigo do Coro. Elucidemos que, na tragédia de Eurípides, o Coro mostrou-se um companheiro fiel à protagonista e à sua prole, atuando como conselheiro e como apaziguador. Tal Coro, mesmo diante de uma mãe filicida, ainda demonstrou compaixão e nunca retirou a amizade, ou voltou-se rigorosamente contra *Medeia*. As mulheres coríntias foram, do começo ao fim, boas amigas da feiticeira, pois, mesmo criticando e apontando os erros, nunca a traíram, apesar de julgarem insanas as atitudes da protagonista. Em *Gota D'água*, também vimos um Coro amigo, aliás dois, um feminino e outro masculino, que se comportaram bastante solidários e preocupados;

de um lado observamos as mulheres servindo de consolo e de defesa para Joana, do outro encontramos os homens que admiravam e corroboravam as decisões de Jasão¹²³.

Contudo, frisemos que o Coro masculino foi fiel ao sambista do começo ao fim, já o Coro feminino não se comportou da mesma forma em relação à macumbeira. Diferente do Coro coríntio, as mulheres de *Gota D'água*, à exceção de Corina, foram desleais a Joana no final da peça. Lembremos que estas vizinhas aceitaram uma proposta de trabalho oferecida por Creonte, para auxiliarem nos preparativos do casamento de Jasão e Alma¹²⁴. Estas mulheres, que pareciam genuinamente solidárias a Joana e que criticavam ferrenhamente Jasão, são as mesmas que aceitaram a proposta de ajudar a realizar a festa de casamento do ex-cônjuge da amiga. Enquanto Joana encontrava-se de rastos, devido ao recente abandono e às humilhações causadas por Jasão, as amigas comemoravam a conquista do novo emprego.

A paixão e a morte – causa e consequência – também tiveram espaço em *Gota D'água*, e não poderia ser diferente, já que são temas principais da obra matriz. Na tragédia de Buarque e de Pontes, o Coro trata a paixão e a morte de modo semelhante ao que vimos acontecer no Coro de *Medeia*. E é possível identificar esse mesmo jogo de causa e consequência que vimos existir na tragédia de Eurípides.

À maneira de *Medeia*, a paixão fez de Joana uma mulher menos racional, despertando-lhe coragem para tomar decisões radicais, como, por exemplo, abandonar o ex-marido, que lhe proporcionava uma vida segura e confortável, para viver com Jasão. Lembremos que o Coro feminino pôs esta atitude de Joana em evidência, durante um diálogo no início da peça (p.10).

Quanto à temática da morte, vimos o Coro se desesperar com a possibilidade de um final funesto, uma vez que Joana, tomada pela fúria causada pelo abandono de Jasão, asseverou ter coragem de matar e de morrer (p.47). Sobre esta questão, recapitulemos a imensa aversão

¹²³ Salientemos que Egeu era o único amigo que julgava as atitudes de Jasão incorretas e o aconselhava sempre para o bem, demonstrando sincera preocupação com a família do amigo. Recordemos também que Egeu é esposo de Corina, ou seja, é “compadre” das crianças. Entre algumas cenas em que podemos perceber a presença deste bom amigo vejamos: (p.57).

¹²⁴ “ (...) comunico desde já que as mulheres todas estão requisitadas pra trabalhar na nova indústria que abri: a indústria das bodas/ Conto com toda mão-de-obra do lugar/ Vamos preparar doces, salgados, bebida, para lotar dois Maracanãs. Eu falo sério, essa festa vai ser lembrada e conhecida por todos como a maior festa do hemisfério” (p.138) Estas foram as palavras de Creonte para conquistar as moradoras da Vila. As vizinhas aceitaram a proposta de trabalho, algumas ainda ficaram com sentimento de culpa, mas foram adiante com a decisão. Corina esteve fiel a Joana e, na tentativa de convencer as amigas a desistirem, interrogou-as em forma de reflexão: “Olha, essa menina roubou o marido duma amiga nossa e a gente ainda fez docinho?” (p.142). Corina não se rendeu ao dinheiro e continuou ao lado de Joana. Entre inúmeros pontos de semelhança desta personagem com o Coro de Eurípides, ainda podemos pôr em relevo esta questão.

que as vizinhas de Joana tinham à morte, tal-qualmente se comportara o Coro de *Medeia*. Para além disso, destaquemos a presença do sofrimento do Coro, quando Corina, no papel de Corifeu, demonstrou grande abalo emocional, ao encontrar mortas as crianças e a sua amiga Joana (p.167).

Em mescla com os temas supracitados, ainda podemos identificar a suave presença da temática da Pátria que nos aparece em forma de metáfora, ou melhor, de associação. Nenê, uma das personagens que compõe o Coro feminino, pontuou que Joana deixara seu lar e o seu cônjuge para ficar com Jasão (p.10). Esta observação acaba por configurar um desamparo semelhante ao que vimos acontecer em *Medeia*, na altura em que esta encontrava-se sozinha e apátrida. Tal questão não chega a ser desenvolvida, mas pode ser percebida e interpretada de tal forma, como aqui fazemos.

A justiça e a vingança não aparecem no Coro de *Gota D'água* como temas de grande peso como vimos acontecer em Eurípides, no entanto não foram olvidadas. Estas temáticas construíram-se e ficaram restritas ao Coro feminino, podendo ser percebidas através dos diálogos das vizinhas de Joana. Recordemos a passagem em que a personagem Maria afirma que Exu punirá Jasão e pontuemos também o desejo das mulheres da Vila em ver Jasão ser castigado (p.10), porém nada foi muito além disso. Vimos o Coro nos apresentar uma temática contraproducente, que, no fim, acabou por enfatizar a injustiça. Rememoremos que Corina, indignada com os infortúnios de Joana, repetia a sentença “não é certo, não é certo”, fazendo desta frase uma máxima dentro da obra¹²⁵, quase como um sinónimo de: “Joana não merece, isto é uma injustiça”.

A protagonista de *Gota D'água* não teve êxito nos seus planos de vingança em busca de fazer justiça. Definitivamente, estes temas não estavam “de mãos dadas” com Joana, mas sim em direção oposta ao seu caminho, visto que todas as previsões e projetos de vingança/justiça não passaram de conjecturas.

Percebamos que os temas inerentes à obra, provindos do enredo da tragédia *Medeia*, são exclusivos do Coro feminino, à exceção do tema da amizade que é comum a todos. Ressaltemos ainda que estas temáticas inerentes aparecem apenas nos diálogos corais e não nas músicas. A partir do próximo tópico, veremos as novidades temáticas aduzidas pelas odes corais.

¹²⁵ Ver esta frase corriqueira em: Buarque; Pontes (1976) p.3; p.19; p.114

4.3.2. JUVENTUDE E MACHISMO:

À primeira, trazer à tona a temática da juventude juntamente com a do machismo parece-nos uma união de ideias desconexas, porém, na peça *Gota D'água*, estes temas andam muito próximos, por isso se é necessário apresentá-los em um único tópico. Dentro da obra, ambos chegam a se completar, já que, às vezes, aparecem interligados. Veremos, então, como cada temática é abordada e como acontece esse encontro.

O tema da juventude surge, de uma maneira geral, como um fardo a ser carregado, quase que exclusivamente, pelas mulheres. No Coro feminino, principalmente nas passagens onde o “Coro hereditário” aparece, veremos que as vizinhas sempre acabam por encaixar esta temática em meio aos diálogos, como um assunto de suma importância, especialmente, quando se referem a Joana. Todavia, o tema do machismo não é tão declarado, mas é de fácil percepção e, na maioria das vezes, aparece paralelo à temática da juventude.

Antes de irmos para o discurso do Coro, faz-se importante elucidar que um dos motivos que levou Jasão a abandonar Joana foi a diferença de idade existente entre o casal. Quando Jasão conheceu a protagonista, ele estava prestes a completar vinte anos e ela desfrutava dos seus, ainda jovens, trinta e quatro. Dez anos depois, as coisas desandaram e a diferença de idade, que parecia um detalhe, tornou-se um problema, como o próprio Jasão assim define. Atentemos no que diz o sambista sobre este pormenor:

Só que dez anos se passaram desde então e a diferença, que mal nem se via, a bosta do tempo só fez aumentar. Vou completar trinta e você tá com quarenta e quatro, agora. É claro que, daqui para frente, cada hora do dia só vai servir para nos separar. E quando eu estiver apenas com quarenta e cinco anos, na força do homem, seguro de mim, vendendo saúde, moço e maduro, você vai ter seus cinquenta e nove, sessenta, exausta, do reumatismo, da menopausa, da vida. E vai controlar ciúme, rancor, vai aguentar a dor de corno, o mau humor? Ou quer que eu também fique velho, só por causa da tua velhice? ...Acho que vou procurar uma pessoa na mesma faixa de idade...
(BUARQUE; PONTES, 1976, pp. 73-74)

Esta passagem faz parte do primeiro diálogo entre Jasão e Joana. Nesse trecho, o sambista alega que o verdadeiro motivo do fim da relação é a diferença de idade. Obviamente, existem outros motivos, mas o ex-companheiro de Joana escolhe evidenciar aquilo que, de acordo com suas argumentações, parece ser algo incontestável.

Este excerto serve-nos ainda para perceber de que forma o machismo acompanha a temática da juventude dentro da obra. Reparemos que Jasão dá ênfase à idade de Joana,

ratificando que esta tem quarenta e quatro anos, fazendo-nos concluir que a protagonista se aproxima da velhice. No entanto, em seguida, completa: “E quando eu estiver apenas com quarenta e cinco anos, na força do homem, seguro de mim, vendendo saúde, moço e maduro, você vai ter seus cinquenta e nove...”. Reflitamos sobre esta passagem, que nos parece incongruente. Como é possível Joana aos quarenta e quatro anos rumar à velhice, e Jasão aos quarenta e cinco continuar jovem? Nitidamente, deparamo-nos aqui com um pensamento machista oriundo de um passado distante, mas que ainda faz sombra nos dias de hoje. Machismo este que trata a mulher como “velha”, ao passo que ela se aproxima da menopausa, enquanto o homem, por ter sua capacidade reprodutora mais longa, aos quarenta e cinco anos ainda estaria ativo “na força do homem” e seguro de si, consoante assegurou Jasão¹²⁶.

Depois de relembrarmos esta cena, que traz em si a essência do que nos propomos desenvolver neste tópico, vejamos como o Coro trata a questão da juventude e do machismo. Começemos por analisar o discurso das vizinhas. Apesar de o Coro feminino, através dos diálogos, trazer o Coro de *Medeia* ao palco, também encontraremos uma certa inovação temática em tais discursos. E o tema que mais se destaca nos discursos das vizinhas é a juventude.

A personagem Nenê, por exemplo, em meio ao discurso sobre os problemas da protagonista, assinala a diferença de idade, entre Jasão e Joana, como um detalhe relevante, dando-nos a impressão de que a união de uma mulher mais velha com um homem mais jovem não seria uma decisão correta: “mulher como Joana não tinha que juntar com homem mais novo” (p.10). Corina, comadre de Joana, tenta suavizar a afirmação de Nenê, mas acaba também por criticar a protagonista:

Deu a Jasão dois filhos, cama e mesa, a coxa retesada, o peito erguido. Deu aquilo que tinha de beleza, mais aquilo que tinha de sabido, de safado, de gostoso e tesudo de mulher. Se deu dez anos de vida e o homem, satisfeito, deixa tudo como quem deixa um prato sem comida. (PONTES, BUARQUE, 1976, p.10)

O comentário de Corina faz-nos enxergar o relacionamento de Joana e Jasão como um tempo perdido para a protagonista, que entregou a sua mocidade e a sua beleza ao companheiro que, por fim, a abandonara. Mais à frente, no mesmo diálogo, Nenê volta à

¹²⁶ Nesta mesma cena, Jasão faz jogo duplo, dando a entender que Joana está velha para ele, porém “nova” para recomençar e sugere que ela volte para o ex-marido, cf: p.70-71. Lembremo-nos de que o ex-companheiro de Joana era um senhor velho, como assim nos definiu a personagem Nenê. A cena faz-nos concluir que Jasão considera-se muito jovem para Joana e deseja que ela, assim como ele, também procure alguém da mesma faixa etária.

questão da juventude e fundamenta o seu comentário anterior: “Eu não falo por falta de amizade. É a lei da natureza...” (p. 10). Aqui voltamos para a ilação tomada há pouco, a “lei da natureza”, ou seja, o envelhecimento biológico da mulher e as consequências deste processo. Para as amigas de Joana parece ser tudo muito óbvio e culturalmente determinado: uma mulher que se casa com um rapaz bem mais jovem, em breve será abandonada, porque a diferença de idade um dia aparecerá, e o desinteresse do parceiro, com certeza, virá junto. Vendo por esta perspectiva, a mulher aparentemente só tem o seu valor e o seu papel de importância, em uma relação, até enquanto for jovem, bonita e em idade fértil. Depois disto, estará fadada à exaustão, ao reumatismo, à menopausa, à dor de corno e ao mau humor, como outrora evidenciara Jasão em seu discurso.

Este tema parece ter um peso muito grande dentro dos questionamentos das personagens de *Gota D'água*, haja vista que o próprio Coro também relata e teme a ausência da juventude. Corina, por exemplo, acaba por incluir-se na discussão e narra a sua própria decadência física: “Repare a cor dos meus cabelos (...) A bunda que caiu e a falta de tesão. O peito que bichou e a pomba que é um bagaço. As varizes da perna e as pelancas do braço. Foi só a natureza, foi fatalidade?” (p.12). O Coro de *Gota D'água* traz-nos um pouco do olhar que a sociedade lançava sobre a mulher nos anos 70. Claramente, hoje passamos por uma considerável evolução, mas ainda estamos muito distantes de viver em uma sociedade que valorize e respeite igualmente ambos os sexos, por isso, de alguma maneira, este tema continua bastante atual.

Enquanto as mulheres Coríntias justificavam o infortúnio de *Medeia* devido à paixão descomedida, devido ao egoísmo de Jasão ou ainda por causa do abandono da casa paterna, as vizinhas de Joana, principalmente Nenê e Corina, atribuíam a culpa do sofrimento da protagonista à juventude, ou à ausência desta¹²⁷.

No Coro de *Medeia*, não se vê esta valorização da juventude, aliás não há sequer uma única passagem em que as mulheres coríntias coloquem este tema em destaque. É importante enfatizar que este problema não teria como atingir a protagonista da tragédia de Eurípides, visto que entre as suas capacidades como feiticeira destacava-se o exímio poder do

¹²⁷ Outras personagens não são tão radicais como Nenê e Corina. Estela, por exemplo, defende que talvez Jasão tenha abandonado Joana simplesmente porque tinha de acontecer: “quando o homem dá para ruim, não tem idade” (p.10). E Zaira assinala que talvez a própria Joana já soubesse que aquela relação não daria certo: “A pessoa já nasce avisada! Vai sofrer. E o que faz? A pessoa vai e sofre...” E por fim a amiga Maria completa: “É carta marcada.” Claro que outros motivos existiram, para que a relação de Joana e Jasão chegasse ao fim, mas tanto o sambista como parte do Coro acabaram por intensificar o principal motivo: a diferença de idade entre o casal.

rejuvenescimento. Recordemos que um de seus famosos crimes aconteceu justamente devido a uma promessa de trazer de volta a juventude de um rei, referimo-nos ao episódio narrado alusivamente na obra *Medeia*, mas que mitologicamente é bastante conhecido: o assassinato do rei Pélias, tio de Jasão, que foi posto em um caldeirão e cozido até a morte.¹²⁸

Vejamos, agora, como a juventude é vista pelos olhos do Coro masculino. Até então, sob o viés feminino, o ser jovem estava basicamente interligado ao belo, ao atraente e à segurança de manter um parceiro interessado. Os homens não veem a juventude (no caso, a juventude deles) pela perspectiva da beleza, mas sim pela capacidade viril. Citemos, como exemplo, a música “Flor da idade” que é cantada apenas pelos homens e que, a cada fim de verso, faz alusão à virilidade masculina na juventude, mas não se fala sobre beleza. Ser jovem implica funções diferentes para ambos os sexos, algo do gênero “presa e predador”, em que a beleza feminina torna-se uma isca para atrair o varão.

Na música “Flor da idade”, além do tema da juventude, vemos muitos pontos denunciadores do machismo, desde o comportamento desrespeitoso dos homens, sempre a vigiar uma moça, que para eles representava apenas uma fantasia sexual, até os julgamentos de valor como a afirmação de que a tal jovem seria “despudorada”, só pelo fato de usar roupas curtas e não se envergonhar dos seus comportamentos ousados. O machismo é discreto, porém perceptível. Na música que nos serve como exemplo, vê-se o homem como alguém que tem direito ao desejo e pode manifestar as suas vontades, em contrapartida resta à mulher o direito ao pudor ou à repreensão caso não siga o modelo esperado pela sociedade conservadora.

Aproveitando ainda os temas juventude e machismo poderíamos encaixar aqui uma temática que não incluímos no tópico anterior: a questão da mulher. Não dedicamos um espaço para este tema, porque ele está presente na essência destas duas temáticas que aqui abordamos. O Coro euripídiano apresentou-nos a mulher como um ser predisposto para a maldade e também a criticou no que tange às questões do lar e da maternidade. Aqui vemos a mulher ser suplantada perante o homem, aparecendo como um ser inferior, sendo refém de sua juventude, que tem data de validade, e também sujeita às críticas e às limitações feitas pela sociedade machista.

¹²⁸ Ver sobre esta passagem em: Eurípides, *Medeia*, vv.487; ver também: GRIMAL (2005) p.362

4.3.3. O CAPITALISMO E A DESIGUALDADE SOCIAL

“Aqui, garanto: qualquer um, para sair desta merda, vendia a mãe, a mulher, pai, filho e Espírito Santo”¹²⁹
(BUARQUE; PONTES, 1976, p.24)

Entre 1969 a 1973 o Brasil vivia o momento que fora denominado de “Milagre econômico”. O país ganhava destaque e prestígio no cenário internacional, pois o seu PIB (Produto Interno Bruto) crescia por volta de 10% ao ano. Por outro lado, cresciam também o ufanismo e a ideia de Nação promissora, que ambicionava ser potência mundial por volta dos anos 2000.

Os jornais, as revistas e as redes de televisão, sob vigilância da lei AI-5, mostravam apenas aquilo que a população precisava saber, como quem, orgulhosamente, exibe a “coroa” da moeda e esconde, por cautela, a “cara”. Mas, a verdadeira face do Brasil era pobre, aliás, paupérrima, e assim continuaria por muitos anos. Naquela época, metade da riqueza do país estava acumulada nas mãos de apenas 1% da população, enquanto que a outra metade se distribuía – de modo desigual, diga-se enfaticamente – entre os restantes, já que mais da metade da população brasileira ganhava por volta de um salário mínimo. Ressaltemos que este salário mínimo não conseguia acompanhar a inflação descontrolada, que chegou a marcar números históricos, dados que iniciaram crescimento nos anos 70 e se agravaram comicadamente na década de 80¹³⁰.

Vimos o retrato da realidade brasileira, através da vida das personagens da Vila do Meio-dia, que, de modo gritante, contrastava com a propaganda de apogeu econômico apresentada para o mundo e para o próprio país pela *media*. Entre as maiores dificuldades estavam as necessidades básicas: a alimentação e, principalmente, a moradia¹³¹. Aliás, em se tratando de habitação, foi justamente nos anos 70 que as comunidades pobres cresceram de forma absurda e, como as pessoas de classe baixa não tinham muitas opções de moradia, acabavam por migrar para as zonas mais humildes, como favelas, cortiços e vilas periféricas.¹³²

¹²⁹ Trecho da fala da personagem Amorim, aprovando a decisão de Jasão em casar-se com a filha de Creonte, para ascender socialmente.

¹³⁰ Sobre estes dados ver: Habert (1996) pp.11-39.

¹³¹ Lembremo-nos da dificuldade dos moradores da Vila do Meio-dia para conseguir pagar a mensalidade da casa própria, cf: p.18.

¹³² Cf. Habert (1996) p-18.

Vejamos como o Coro de *Gota D'água* absorveu esta situação de disparidade social que contrastava com este tal “milagre econômico” e quais as consequências de conviver com o espírito capitalista desenvolvido na sociedade. Começemos por recordar o Coro feminino, aquando do discurso das vizinhas. Em uma passagem, inúmeras vezes citada aqui, vimos a personagem Nenê falar sobre as escolhas de Joana, recordando que a protagonista abandonou o antigo marido para ficar com Jasão. A amiga ainda enfatiza que o ex-companheiro de Joana tinha um salário fixo e possuía um Simca Chambord.¹³³ Percebe-se aqui que, possivelmente, as maiores vantagens da antiga relação da protagonista estavam ligadas a bens materiais. O Brasil passava por uma fase completamente capitalista e consumista, ter um salário fixo, conquistar a casa própria e um carro eram sonhos comuns a toda população, sonhos estes que a classe baixa raramente conseguia realizar.

Ainda cabe aqui lembrar o que Estela, uma das vizinhas de Joana, diz finalizando a conversa acima mencionada. Esta afirma que Jasão não era capitalista até o dia em que viu a possibilidade de sê-lo: “Pois Jasão não tinha nenhuma ambição (...) Até o dia que o rádio tocou seu samba maldito, feito de parceria co’o diabo. Foi a mosca azul” (p.11). Enfim, reparemos que a ânsia de ascender socialmente existia e tomava forma diante de uma oportunidade, e este desejo era comum à maioria da população. Aqui, por meio do Coro feminino, temos como exemplo Jasão, mas, na peça, teremos outras personagens com comportamento semelhante.

Jasão foi condenado durante toda a peça pelas personagens do Coro feminino, as mesmas que, no fim, também acabaram por se render ao capitalismo, na primeira oportunidade. Já os homens, tanto em seus diálogos individuais, como na forma de Coro, sempre foram fiéis a Jasão, ovacionando as atitudes do sambista, colocando-o quase como um herói. E não era para menos, um homem de classe baixa que tinha uma vida humilde, agora ganhava destaque nacional, com sua música tocando na rádio, patrocinada pelo seu sogro, Creonte, empresário dono da Vila do Meio-dia, lugar onde sua ex-mulher e todos os seus amigos moravam. Jasão estava agora no topo da pirâmide daquela pequena hierarquia que existia no enredo. Era um vencedor, no meio dos derrotados.

Passemos agora para uma leitura da música “Tira o Coco”, que é cantada pelo Coro feminino e masculino, a qual nos dá uma noção de como a classe baixa enxergava a elite. Quando as personagens cantam, hiperbolicamente, como deverá ser o casamento de Jasão e Alma, notemos que, desde o vestido até os convidados, a visão do pobre sobre a classe mais

¹³³ Primeiro automóvel de luxo fabricado no Brasil.

abastada é deveras fantasiosa. Este ponto já foi discutido anteriormente neste trabalho, mas cabe aqui pôr em relevo algumas passagens que se encaixam perfeitamente neste tópico. Daremos uma particular atenção às entidades de poder que são mencionadas na Ode, as quais, certamente, foram levadas ao texto a fim de serem criticadas.

O Coro enumera cuidadosamente os convidados da festa, que, em sua grande maioria, são pessoas ligadas ao poder e, conseqüentemente, ao dinheiro. Vejamos o trecho abaixo:

Convidaram o supremo/ Tudo quanto é embaixador/ Os bispos e arcebispos/
Deputados e senador/ O executivo também/ Manda seu procurador/ Logo
depois vão chegar/ Os netos do Imperador/ Todo mundo financeiro/ Vem
banqueiro e investidor/ (...) Vem artista de cinema/ Cantor e compositor/
Soube até que um cosmonauta/ Foi convidado e aceitou/ Convidaram até o
Papa/ Que, amável, recusou/ mas mandou a sua bênção/ Em nome do criador.
(BUARQUE; PONTES, 1916, pp.80-81)

Estas personalidades citadas acima certamente não foram, de fato, convidadas para o casamento de Jasão e Alma. É óbvio que toda esta lista de personalidades importantes surge do imaginário da classe baixa, que faz das bodas de Jasão um evento gigantesco, como se este saísse do anonimato, do descaso, da pobreza diretamente para um lugar de destaque em meio às autoridades.

Vejamos que a maioria dos convidados pertencem a uma hierarquia que, historicamente, curvou-se ou ainda se curva perante o dinheiro. Entre tantos convidados tidos como importantes, daremos destaque a três tipos de poderes que têm muito peso na construção da sociedade: a religião, o judiciário e a política.

O Coro coloca em evidência personalidades católicas: bispos, arcebispos e a grande autoridade, o Papa. É sabido que o Brasil é majoritariamente católico, mas que também convive em meio a diversas religiões, entretanto, alguma razão deve de ter havido para o Coro dar destaque à Igreja Católica. Apesar do catolicismo não ter mais tanto poder como antigamente, ainda representa uma religião de bastante peso social e, muitas vezes, elitizada, ao contrário das religiões com herança africana, bem como a Umbanda. Portanto, trazer o clero à festa de Jasão e de Alma, significaria levar prestígio ao casal.

Quando o Coro se refere ao supremo e aos embaixadores, somos levados a pensar no judiciário, que também está ligado ao poder e, algumas vezes, ao dinheiro. Os juízes da época da Ditadura Militar pareciam estar do lado dos homens que mandavam no Brasil e não

do lado da população que sofria com a perseguição, com a tortura e que, muitas vezes, eram presos injustamente¹³⁴. Da mesma maneira da Igreja católica, o poder judiciário é criticado e também visto como um modelo de poder cheio de infrações. Também há um passado histórico que nos faz pensar desta maneira, pois desde os primórdios a atuação da justiça não é considerada muito credível. É enriquecedor exemplificar a não-credibilidade jurídica através de uma obra clássica datada do século VIII a.C., *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, onde encontraremos, no primeiro capítulo da obra, uma discussão entre o autor e o seu irmão Perses, sobre a questão da injustiça na divisão dos bens, injustiça esta que tivera convivência jurídica.¹³⁵ Hesíodo utiliza a definição “reis devoradores de presente”, para criticar os reis-juizes da época (*βασιλεύς*) que se curvavam diante da riqueza, ou seja, eram comprados por aqueles que lhes podiam “presentear”.

O Brasil passava por uma situação semelhante. Uma parte do povo brasileiro ambicionava ter tudo, enquanto a outra parte, a maioria esmagadora da população, não tinha quase nada. Pode-se afirmar que, literalmente, era um país de irmãos desunidos, em que o mais ambicioso tinha menos compaixão, menos solidariedade e, em contrapartida, mais dinheiro. Uma elite que alimentava a si e aos devoradores de presente, enquanto desprezavam os direitos das classes subalternas.

O último grupo de poder que destacaremos é o político. Este, no momento em que a peça *Gota D'água* se apresentava, era representado por militares e configurava a maior autoridade do Brasil. Para este grupo, não se é necessário buscar exemplos clássicos no passado, porque o regime político atuante, tornou-se um excelente exemplo do poderoso sistema capitalista implementado no país.

O Coro menciona que os representantes do poder legislativo e executivo estarão presentes nas bodas de Jasão. Receber tais autoridades em um casamento configurava imenso

¹³⁴ “A postura complacente do Judiciário com o regime militar brasileiro gerou consequências danosas das mais variadas ordens, marcando uma época de funcionamento da instituição repleta de casos notoriamente ofensivos aos direitos humanos, sem, contudo, haver reação adequada por parte dos juizes – julgadores e ativistas políticos –, salvo raras e honrosas exceções.” Cf: COUTINHO, Grijalbo Fernandes. *Autoritarismo: A Relação entre os Militares e os Juizes durante o Regime Instalado Em 1964*, Curitiba, Civilização Brasileira, 2004. p.17.

¹³⁵ Recordemos esta passagem que nos revela que quase nada mudou em relação às questões de injustiça e de desonestidade no mundo jurídico de hoje: “Pois de fato já tínhamos dividido a herança, e tu muitas outras coisas agarravas e levavas, prestando grandes honras aos reis devoradores de presentes, que se dispõem a dar esse veredicto. Tolos! Não sabem quanto a metade é maior do que o todo” Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, vv. 37-40.

prestígio, visto que, do lado do governo dos militares, geralmente, só estavam a elite e os grandes empresários. Jasão estaria, portanto, do lado do capitalismo, ou seja, fazia a parte da “coroa” da moeda.

Para fechar este tópico, não nos esqueçamos de destacar a presença da Umbanda na peça e a sua possível função de manifestação e afrontamento social. O Coro de *Gota D'água*, em seu auge performático, fez-se enxergar através de uma religião tida como periférica e muitas vezes marginalizada.

A Umbanda, como qualquer outra religião, merecia o direito de se manifestar e, acima de tudo, deveria ser respeitada. Levar tal culto politeísta aos palcos era mais uma forma de dar espaço ao povo brasileiro, principalmente ao pobre, e, claro, também era uma maneira de inclusão, muito além de religiosa. Seria um reconhecimento social, que colocaria em foco uma religião miscigenada, que mostrava todas as cores possíveis do Brasil a um governo ditatorial, que rumava dividindo a Nação entre pobres e ricos, levando-nos a enxergar o país “em preto e branco.”

4.3.4. OS DEUSES

O conteúdo que explanaremos aqui não é propriamente temático, mas é importante para conhecermos e explicarmos a miscelânea de divindades existentes na peça *Gota D'água*. Este tópico portar-se-á de modo diferente dos outros e não ficará apenas restrito aos discursos e às atuações do Coro. O nosso foco continuará sendo a manifestação coral, mas, para termos uma visão ampla e completa da aparição dos deuses, na peça aqui estudada, teremos que ir além, dando a nossa atenção a todas as personagens.

Os deuses surgem nos discursos femininos,¹³⁶ e a primeira divindade a ser mencionada é Exu, através de Maria, uma das vizinhas de Joana, que enfatiza que “Exu caveira” irá castigar Jasão (p.10). Esta divindade pertence ao panteão das religiões africanas e aparecerá na obra *Gota D'água*, em meio aos discursos de vingança e de indignação. Exu é um orixá importantíssimo, pois trabalha como um mensageiro-mediador, ou seja, é o elo para que haja uma comunicação com outros deuses:

¹³⁶ Em *Medeia*, os deuses aparecem mais nos discursos femininos, porém, vez ou outra, os homens, a exemplo de Jasão, acabam por também mencionar algumas divindades; em *Gota D'água*, a evocação dos nomes de divindades fica restrita às mulheres.

Exu é o Orixá que serve de intermédio entre os deuses e os homens. Segundo a Umbanda, Exu não reina na cabeça de seus filhos, mas é ele que os guia, já que outros Orixás, que habitam um plano mais elevado, deliberam sobre o destino de seus filhos, para que Exu o execute. (LIPIANI, 2006, p.48)

Nos dicionários de Umbanda, encontraremos inúmeras versões de Exu. Citemos as mais corriqueiras: Exu Batizado, Exu Etameta, Exu Pagão e Exu caveira¹³⁷, o último é o que nos interessa, pois é a este que Maria dá ênfase. Tal orixá está ligado à morte e a Omulu¹³⁸, que reina nos cemitérios e nas encruzilhadas¹³⁹. Depreende-se, portanto, que Maria, ao invocar este Exu, desejava que Jasão fosse severamente castigado.

Ainda falando sobre este orixá, recuperemos a cena em que Corina, conversando com Joana, questiona a amiga perguntando-lhe se esta fará “obrigação” para Exu (p.87). Corina demonstra preocupação, pois, esta divindade é considerada perigosa e requer alguma cautela para ser invocada, posto que está ligada à Magia Negra, consoante ratifica o Dicionário de Umbanda de Altair Pinto:

De uma forma geral Exu é nome genérico dos espíritos que trabalham com Magia Negra. Assim, os Exus, ou espíritos diabólicos, são considerados como servos ou escravos dos Orixás, servindo de intermediários entre os Orixás menores e o homem. (PINTO, 1973, p.80)

Joana afirma que fará “obrigação” para Ogum. Este Orixá aparecerá com bastante frequência e será o deus mais invocado na obra, especialmente, pelo Coro quando a manifestação umbandista invade o palco. Inclusive, logo após Joana citar o nome de Ogum pela primeira vez, o Paó entra em cena.

O Paó é dedicado a Djagum de Oxalá¹⁴⁰, ou seja, a Ogum. Este deus é o guerreiro de Oxalá, é o orixá das guerras e das demandas e é também o mais cultuado entre as divindades provindas das religiões africanas: “É fácil falar da grandeza de Ogum, já que ele foi escolhido pelo criador, para ser comandante de todos os Imalés¹⁴¹. Este grande e poderoso Orixá tem comprovada superioridade sobre os demais. ” (LIPINI, 2006, p.32).

¹³⁷ Ver sobre Exu caveira em: LIPIANI, J. L. *Orixás – comportamento e personalidade de seus filhos: compreenda melhor a si mesmo e os seus semelhantes através da Umbanda*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006. p.50.

¹³⁸ Deus ligado a doenças, principalmente a varíola. Ver sobre este orixá em: PINTO, Altair. *Dicionário da Umbanda, Anexo: pequeno vocabulário da língua yorubá*. Rio de Janeiro, Editora Eco, 5ª edição, 1973. p.137.

¹³⁹ Ver: Lipiani, 2006, p.50.

¹⁴⁰ Djagum significa guerreiro. Oxalá é o maior de todos os orixás, é o equivalente a Jesus Cristo no catolicismo.

¹⁴¹ Personificação do fogo.

Na apresentação do Paó, vimos o Coro clamar por esse orixá copiosamente. Analisemos, então, um trecho deste ritual religioso:

Paó, paó, paó, paó, paó/ Para o Djagum de Oxalá/ Ele é Ogum nas matas e no rio/ Em qualquer lugar/ Odé, odé, odé, odé Ogum/ Rompe mato, beiramar e Ogum begê, salve Ogum! Nagô e Malê! Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê! (BUARQUE; PONTES, 1976, p.89)

Temos nesse excerto a presença dos sete nomes que são atribuídos a Ogum, estes epítetos que acompanham o nome do orixá derivam de cidades africanas que formavam o reino de Irê, reino que pertencia a Ogum¹⁴². Em cada cidade, a divindade desenvolveu uma função diferente. Ao afirmar que Ogum é rompe-mato, quer dizer que ele age na natureza; quando o denominam de beiramar, ele é associado ao mar. São definições um pouco óbvias, todavia vimos nomes como “Megê”,¹⁴³ “Nagô”, “Malê” e “Naruê”, que são palavras estranhas no nosso vocabulário, porém comuns em uma gira de Umbanda. Ogum Megê age contra as almas, Ogum Nagô é aliado dos curandeiros, Ogum Malê luta contra todo o mal, Ogum Naruê age fazendo trabalhos maléficos e Ogum Iara está relacionado com os rios¹⁴⁴. Antecipando todos esses nomes vimos a repetição da palavra “odé”, esta é uma forma de se referir ao deus Oxosse (ou Oxóssi) que pode ser o equivalente de São Jorge. O que se torna bastante interessante, porque São Jorge também é considerado Ogum, especificamente, o Ogum Nagô¹⁴⁵. Em suma, o Coro clama por todas as versões de Ogum, como que precisasse de todas as habilidades do Orixá para interceder por Joana.

Na análise feita sobre as odes do Coro de *Gota D'água*, observamos uma comunicação com a obra *As Bacantes* e concluímos que a Umbanda e o ritual dionisíaco, desenvolvido pelas Mênades, reúnem pontos em comum. Mas o que haveria de semelhante entre Ogum e Dioniso, estes dois deuses tão valorizados dentro das respectivas obras? Com um olhar lançado apenas para as características principais do deus Baco, não encontraríamos um caminho para realizar uma comparação relevante, porém, pensando em Dioniso e nas suas atitudes tomadas dentro da tragédia *As Bacantes*, podemos sim encontrar uma característica similar entre as duas divindades: o espírito guerrilheiro.

¹⁴²Cf. Lipiani (2006), p.3.

¹⁴³ Retificamos a grafia do nome “megê”, que no texto *Gota D'água* aparece como “Begê”.

¹⁴⁴ Sobre os diversos Ogum ver: Lipiani (2006) p.34.

¹⁴⁵ Cf. Pinto (1973) p.139.

Em seguida ao excerto exposto há pouco, teremos um clamor da protagonista Joana que invoca Ogum. Depois, o Coro retorna ao Paó, neste momento os homens passam a participar do ritual, como que enviados por Ogum e, em sequência, Joana apresenta-nos um discurso adornado por um mistifório religioso.

Analisemos as entidades religiosas aludidas por Joana. A macumbeira começa por tentar profetizar o futuro de Creonte e Alma, afirmando que estes irão colher a ira dos centauros e da pomba-gira e que, por fim, os seus corpos irão crepitar na pira, e as almas vagarão na eternidade. Joana começa por fazer alusão a imagens mitológicas tais como os centauros, que são criaturas monstruosas que se alimentam de carne crua e têm costumes selvagens.¹⁴⁶ Depois, fala-nos da pomba-gira, uma divindade pertencente à Umbanda e também ao candomblé. Na verdade, a pomba-gira é uma espécie de Exu. Um Exu-feminino, que se comporta de modo demoníaco¹⁴⁷.

Desesperada, a protagonista narra o seu desejo de vingança em meio a um histriônico clamor às divindades:

Os dois vão pagar o resgate dos meus ais/ Para tanto invoco o testemunho de Deus,/ a justiça de Têmis e a bênção dos céus,/ os cavalos de São Jorge e seus Marechais,/ Hécate, feiticeira das encruzilhadas,/ padroeira da magia, deusa-demônia,/ falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,/ suas duzentas e cinquenta e seis espadas,/ mago negro das trevas, flecha incendiária,/ Labrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,/ fazei desta serva de Jesus Cristo/ de todas as criaturas a mais sanguinária/ Você, Salamandra, vai chegar sua vez/ Oxumaré de acordo com mãe Afrodite/ vão preparar um filtro que lhe dá cistite,/ corrimento, sífilis, cancro e frigidez/ Eu quero ver sua vida passada a limpo, Creonte/ Conto com co'a Virgem e o padre Eterno,/ todos os santos, anjos do céu e do inferno,/ eu conto com todos os orixás do Olimpo! (BUARQUE; PONTES, 1976, p.89)

Reparemos que, nesse imenso caldeirão de religiões, temos como condimentos principais a dor e o desejo de vingança, que deixam a protagonista em notável aflição. Joana, descontrolada, apela para todas as divindades possíveis, a fim de conseguir justiça.

Sabemos que, na Umbanda, além dos Orixás africanos e das figuras indígenas, também veremos a presença de Deus e dos santos católicos, como integrantes da religião. Geralmente, isto acontece de modo associativo, como já mencionamos aqui a equivalência entre Ogum Nagô e São Jorge; Oxalá e Jesus Cristo. No entanto, Joana estende as suas preces para

¹⁴⁶ Grimal (2005) p.82.

¹⁴⁷ Cf. PRANDI, Reginaldo, *Herdeiras do Axé*. São Paulo, Hucitec, 1996, pp. 139-164.

além de sua religião, não respeitando limites, pois mistura o bem e o mal na mesma oração, nutrindo o desejo de ser ajudada por duas forças oposta – Deus e o diabo¹⁴⁸.

A macumbeira clama por santos e divindades conhecidas, algumas delas, já apresentadas e analisadas aqui, porém nos apresenta outras ainda não citadas, como é o caso de Oxumaré, que surge associado a Afrodite, a deusa do amor. Esta ligação entre ambos só pode ser explicada pelo fato de Oxumaré ser um orixá hermafrodito.¹⁴⁹ Indo à mitologia grega, teremos um deus chamado Hermafrodito que, por sua vez, é filho de Afrodite,¹⁵⁰ certamente será essa a lógica da associação. Joana une Oxumaré à deusa do amor, para que tragam doenças, inclusive venéreas, aos seus inimigos e, não satisfeita, a protagonista deseja também que estes sejam acometidos pela frigidez. Voltando ao mito grego, frisemos que o deus Hermafrodito tinha a capacidade de fazer com que as pessoas perdessem a virilidade¹⁵¹.

Na penúltima cena da tragédia, cena da morte das crianças e suicídio de Joana, as divindades voltam ao texto. Conheceremos, portanto, um lado brado da protagonista, muito diferente do que vimos há pouco. Ciente de que sua vingança falhou, a macumbeira questiona o porquê de seu fracasso, dirigindo-se inúmeras vezes a Xangô:

(...) Xangô, meu Pai, salvou meus inimigos por que motivo? De que serve a vida deles? Eu tenho a ferida, abandonada, doída, sem abrigo/ Não, não pode fazer isso comigo, meu Ganga. (...)/ Meu Ganga, meu pai Xangô, o senhor quer dizer que há sofrimento maior do eu morrer com veneno cortando as entranhas.../ escorrendo, arruinando, fazendo carne viver pasta por dentro?... (Grita) Não, Senhor... É isso? Afasta de mim essa idéia, meu pai.../ Mas não, meu Ganga, é pior... Pior, tem razão/ Esse caminho que o senhor me aponta/ Aí em cima você toma conta das crianças? (BUARQUE; PONTES, 1976, pp.165-166)

Vimos Joana dirigir-se ao seu ganga,¹⁵² Xangô, fazendo-lhe inúmeras indagações. Percebamos o notável cansaço da protagonista, que aparece desarmada, sem força e certamente sem esperança. Depois dos questionamentos e das reflexões, a macumbeira acaba por acreditar que Xangô lhe mostra o caminho da morte e que, supostamente, este é o desfecho correto.

O orixá Xangô só aparecerá nesta cena e, por mais que seu nome se repita imensas vezes, não há muitos pontos a serem desenvolvidos, no entanto há um pormenor que não

¹⁴⁸ Labrego, Tinhoso e Canheta são sinônimos para demônio, no Brasil.

¹⁴⁹ Cf. Azevedo (2010) p.120.

¹⁵⁰ Sobre o deus Hermafrodito ver: Grimal (2005) p.223

¹⁵¹ Grimal (2005) p.223.

¹⁵² Palavra usada para se dirigir a um feiticeiro, vidente.

podemos esquecer de assinalar, a semelhança desta divindade com Zeus, o deus supremo do Olimpo: “Esse orixá se caracteriza por ser viril, atrevido, violento e justiceiro. Adora castigar os mentirosos, ladrões e malfeitores, e maneja com maestria tanto os raios como o fogo.” (LIPIANI, 2006, p.36)

Após a concretização da tragédia, os nomes dos deuses não mais aparecem. Todavia, no final da peça, é possível perceber a presença do *deus ex machina*, em cena. Tal “divindade” não foi excluída da obra *Gota D’água*, pelo contrário, foi eximamente adaptada. A maneira escolhida para trazer o *deus ex machina*¹⁵³ à peça foi substituí-lo por duas personagens, o casal: Egeu e Corina. Estes bons amigos de Joana aparecem, carregando, nos braços, os corpos mortos das crianças e da protagonista, no desfecho da trama.

Apesar de Corina ter sempre um papel de destaque na obra, devido à sua função de Coro, desta vez, teremos Egeu como a figura principal desta passagem, pois ele nos permite voltar à cena em que Medeia foge no carro do sol. Na peça de Eurípides, este carro levaria a princesa da Cólquida para Atenas, onde supostamente viveria em paz, acolhida e protegida pelo rei Egeu. Na reconstrução da cena, vimos Joana igualmente resguardada e, literalmente, em paz, nos braços de Egeu, o amigo que não era rei, mas que lhe dava, naquele momento, o que lhe podia oferecer de mais valioso: a honra de um amparo amigo.

¹⁵³ Lembremos que o *deus ex machina* é representado por uma máquina que aparece para auxiliar no desfecho da tragédia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante este longo passeio entre os versos corais de *Medeia* e de *Gota D'água*, deleitamo-nos sobre as construções literárias e sobre o notório retorno ao mito, ocorrido em ambas as tragédias¹⁵⁴. Paralelo ao incomensurável prazer de trabalhar e de conhecer mais profundamente duas insígnies obras, foi possível compreender e identificar as mensagens de cunho político e social presentes nas manifestações corais das peças apresentadas. Entretanto, por mais que tenhamos estudado duas obras, destinamos atenção especial à tragédia brasileira, *Gota D'água*.

Vimos, no desenvolvimento desta dissertação, dois capítulos dedicados à análise literária do Coro das obras supramencionadas. Apesar de termos desenvolvido um conteúdo pormenorizado, ainda se é necessário fazer algumas observações importantes para complementar o presente trabalho. Far-se-á aqui uma copulação das características e das funções principais de cada Coro, de modo ilativo, não se resumindo apenas às questões comparativas, mas sim lançando um olhar para a individualidade de cada manifestação.

O Coro de *Medeia* reflete exatamente o estilo que Eurípides costumava seguir. Trata-se de um Coro menos atuante, ou seja, de uma personagem passiva e pouco participativa no que tange às ações. Assim sendo, a manifestação coral vista em *Medeia* é contrária àquilo esperado por Aristóteles¹⁵⁵. As quinze mulheres coríntias exercem o exímio papel de amigas complacentes e conselheiras, contudo não atuam ativamente na construção do enredo. Aliás, se pensarmos na *Medeia* de Eurípides sem o Coro, constataremos que não haveria alteração no desenrolar da história, principalmente, no que diz respeito ao desfecho da obra. É válido recordar que o Coro cogitou a possibilidade de interferir na cena da morte das crianças, mas não levava esta hipótese adiante. Talvez, o próprio Eurípides tenha querido que assim fosse. Optando, portanto, por apresentar um Coro observador e sôfrego, que funcionasse mais como um elemento sensibilizador do que como uma personagem destemida e interveniente.

¹⁵⁴ Ao afirmar que o retorno do mito acontece em ambas as peças trabalhadas nesta dissertação, queremos recordar que as personagens, *Medeia* e *Jasão*, são figuras mitológicas muito antigas e anteriores a Eurípides. Não nos esqueçamos de que os mitos se enraizaram na sociedade clássica, através da transmissão oral, antes de serem registrados por poetas e mitógrafos, tais como Hesíodo, por exemplo. Portanto, a expressão “retorno ao mito”, utilizada nesta conclusão, abrange às duas obras. Porém, a tragédia *Gota D'água*, além de retornar ao mito, tem a *Medeia* de Eurípides, como modelo.

¹⁵⁵ Como já evidenciamos outrora, Aristóteles afirma, em *Poética* (1456a, 26-31), que o Coro deve ser considerado como um ator participativo da ação, aos moldes de Sófocles, não como em Eurípides.

O Coro de *Medeia* não desenvolve ações diretas na peça, mas isto não faz dele uma personagem desnecessária, até porque a sua ausência empobreceria demasiadamente a tragédia e, em especial, o trágico. O Coro, da referida obra, torna-se o grande responsável por depositar a ansiedade na audiência e inflamar a aflição – não que estas não sejam responsabilidades de um Coro, mas, em *Medeia*, o encargo de transmitir e intensificar as emoções é uma tarefa realizada, com excelência, pela voz coral. Enxergando por este prisma, defenderemos que o Coro em *Medeia* é o elemento mediador da *kartasis*¹⁵⁶, a purificação esperada depois do desencadeamento da compaixão e do temor. Assim age o Coro de *Medeia*, despertando a compaixão e depositando o temor nos espectadores/leitores, aduzindo as mazelas sentimentais, mostrando-nos o ônus da paixão, alimentando a angústia, aterrorizando o pensamento sobre a morte e dando protagonismo ao medo.

Em *Gota D'água*, encontramos o Coro como o elemento mais importante e fundamental para que todas as ações aconteçam, divergindo, assim, do Coro de *Medeia*. Também não haveria de ser diferente, visto que o Coro da tragédia brasileira é formado por quase todas as personagens da trama¹⁵⁷ e, caso retirado da peça, a obra simplesmente não existiria. Lembremos que as personagens têm dupla função, a individual e a coletiva, e, muitas vezes, até nas atuações individuais é possível perceber resquícios de uma manifestação coral, como é o caso dos diálogos das mulheres da Vila do Meio-dia.

Aliás, nesta dissertação, defendemos que *Gota D'água* conta com mais de uma manifestação coral. No primeiro ato da peça, teremos, predominantemente, a participação do Coro que denominamos como hereditário, que se manifesta através dos diálogos das mulheres da Vila, reproduzindo as falas e o comportamento do Coro de *Medeia*, principalmente, ao desempenhar um papel obsequioso em relação à protagonista, Joana. No segundo ato, veremos a predominância das odes, demarcando uma inovação coral, dividida em dois grupos, um feminino e outro masculino, os quais se manifestam através das músicas, cantadas em conjunto ou em grupos separados por sexo.

Falando ainda sobre as odes do Coro de Buarque e de Pontes, identificamos a presença de uma alusão ao Coro de *As Bacantes*, que permitiu levar à *Gota D'água* um momento diferenciado, resultando em uma apresentação peculiar quase que um número aparte,

¹⁵⁶ Aristóteles não desenvolve sobre a noção de *Katharsis*, em *Poética*. Sobre esta questão, ver a introdução feita por Maria Helena da Rocha. Cf. Rocha Pereira (2013) p.19.

¹⁵⁷ Porém, se considerarmos a formação da última ode, o Coro atingirá a todos, haja vista que até as crianças participaram desta apresentação coral, que encerrara a peça.

dentro da peça. Ainda recordando esta passagem, assinalemos que este Coro euripídiano, vindo de *As Bacantes*, configura uma personagem que foge do modelo de passividade visto em *Medeia*, ou seja, para o momento de apoteose performática da manifestação coral de *Gota D'água*, serviu de parâmetro um Coro atuante¹⁵⁸.

Explanemos agora sobre a função da voz coral em *Medeia* e em *Gota D'água*, ponto que também merece ênfase, nesta conclusão. A esta altura, já se pode entender e elencar, com facilidade, as mensagens enviadas pelos Coros aqui estudados. É sabido que ambos estavam envoltos a um discurso político e social. *Gota D'água* apresentou-nos um Coro bastante dedicado a delatar os problemas sociais brasileiros, enquanto o Coro de *Medeia* atuara de maneira mais sutil e menos agressiva do que a tragédia brasileira.

Em *Medeia*, no terceiro estásimo (vv.824-865), vimos a voz coral cantar a excelência e o apogeu de Atenas, numa tentativa de transmitir uma ideia de cidade-estado perfeita, onde até a natureza serviria de justificação para classificá-la como tal. Tragamos à memória que, em 431 a.C., Atenas ainda estava em seu auge de desenvolvimento e supremacia, no entanto ameaçada por Esparta e pela criação da liga do Peloponeso. Ademais, sabe-se que a Guerra do Peloponeso já estava iminente e que os atenienses tinham consciência de que necessitavam de apoio político e de fortalecimento bélico, para um futuro combate. Claro que elevar a imagem de Atenas, através de uma peça de teatro em um evento de prestígio, naquele momento, seria uma excelente saída para propagandear e valorizar a imagem de uma pólis que, há anos, liderava como a maior autoridade entre as cidades-estado gregas¹⁵⁹, embora, naquela altura, se encontrasse em um momento pouco auspicioso.

Em *Gota D'água*, a mensagem da voz coral estava clara. O Coro denunciava os problemas sociais brasileiros, aliás é este o objetivo principal da peça. Dirijamo-nos à introdução da obra *Gota D'água* e destaquemos o que os autores de tal tragédia dizem sobre as intenções principais do texto. Buarque e Pontes enumeram três pontos, o primeiro deles é o desejo de criticar a experiência capitalista vivida pelos brasileiros, a qual definem como “radical, violentamente predatória e impiedosamente seletiva” (p.xi)¹⁶⁰; o segundo interesse é

¹⁵⁸A manifestação coral à maneira de *As Bacantes* apresentou-nos momentos de dominação do elenco, demonstrou ao público a força religiosa e coletiva, mas não serviu para concretizar a vingança de Joana. A apresentação apareceu como um número artístico, que acarretou apenas em dores de cabeça à personagem Alma, noiva de Jasão (p.90), mas não levou ninguém a óbito, como vimos acontecer em *As Bacantes*, com a morte de Penteu.

¹⁵⁹ Não nos esqueçamos que Atenas, após as Guerras Médicas, ganhou prestígio e poder, destacando-se entre as demais cidades-estado gregas.

¹⁶⁰ As páginas introdutórias do livro *Gota D'água* estão datadas em algarismos romanos.

valorizar a cultura do povo brasileiro que “ficou reduzido às estatísticas e às manchetes de jornais de crime (p.xvi); e a última preocupação é em relação ao teatro e à valorização da palavra, que não tinha a mesma função de antes, “a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático” (p.xviii), ou seja, no teatro censurado, não havia mais espaço para a mensagem (para a reflexão sobre os problemas sociais), pois o texto não podia extrapolar limites.

Todas estas preocupações citadas acima podem ser identificadas na atuação coral de *Gota D'água*, principalmente a primeira. Vimos inúmeras vezes o Coro voltar-se para questões de cunho capitalista, tanto que, percebendo isto, dedicamos um tópico temático para falar sobre o capitalismo e a desigualdade social, que, aliás, configura o maior tópico visto nesta dissertação. Por trás de tudo, foi possível perceber uma ojeriza à Ditadura Militar, que também foi criticada pelo Coro, em todas as odes, especialmente, no encerramento da peça, por meio da música “Gota d'água” que, em sua segunda aparição, apresentou-nos intenções denunciantes que atingiam o regime militar como um todo.

Recordemos que Chico Buarque ficou responsável por desenvolver as músicas da peça, claro que sempre com a ajuda e conivência de Paulo Pontes. Assim sendo, devolveu a responsabilidade dramática à palavra. Aliás, durante toda a Ditadura Militar, Buarque desempenhara o papel de vociferar as inquietudes da sociedade, através da arte. No livro de Anazildo da Silva, *Quem Canta Comigo: Representação do Social da poesia de Chico Buarque*, contamos com uma excelente definição para o papel militante das obras do autor em questão. Anazildo define Chico Buarque de Hollanda como um “porta-voz lírico das angústias sociais e políticas brasileiras e uma das principais expressões da lírica brasileira do século XX.” (SILVA, 2010, p.9). Enfim, a função principal do Coro de *Gota D'água* era “afastar o cale-se” e externar as insatisfações do povo brasileiro, desde as desigualdades à falta da liberdade de expressão.

Enquanto o Coro de *Medeia* prioriza cantar os dissabores das paixões, o Coro de *Gota D'água* centraliza-se nos problemas sociais. Observamos, portanto, o Coro Clássico enaltecendo o mito e fazendo dele o centro principal da criação, por mais que também carregue uma mensagem de cunho político-social; em contrapartida, vimos a tragédia brasileira secundarizando o mito, porém utilizando-o como “tapete vermelho” para apresentar os problemas sociais. Afinal, o retorno ao clássico é um excelente arcabouço para dar visibilidade àquilo que se anseia desvelar.

Contemplamos, portanto, uma eminente recepção literária, que arriscou trazer o Coro aos palcos modernos, e obteve êxito; inovando, mas conservando características próprias de uma voz coral clássica, em especial a função coletiva e educadora. Neste percurso, foi possível entender literariamente o Coro de *Medeia* de Eurípides e desenvolver, com segurança, a análise do Coro de *Gota D'água*. Pode-se, então, afirmar que os autores, Buarque e Pontes, souberam dar funcionalidade à manifestação coral, fazendo desta algo imprescindível, isto é, transformando-a no coração da obra.

A pesquisa ainda poderia estender-se e trilhar muitos outros caminhos, uma vez que as obras, sobre as quais discorremos, oferece-nos um leque de oportunidades de trabalho. Por isso, não ponhamos aqui um ponto final, mas sim reticências, haja vista que não se trata do fim, mas apenas do “desfecho da festa”. O desfecho da festa das palavras que ora foram músicas, ora foram versos, mas que, todo o tempo, significaram engrandecimento literário, histórico e cultural, presenteados pela antiguidade ou advindos dos tempos modernos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES ANTIGAS:

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª edição, 2011.

EURÍPIDES, *As Bacantes*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 2011.

EURÍPIDES, *Medeia*. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo, Odysseus, 2006.

EURÍPIDES, *Medeia*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2013.

EURÍPIDES, *Medeia*. Tradução Trajano Vieira, São Paulo, Ed. 34, 2010.

HESÍODO, *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução, introdução e comentários de LAFER, Mary de Camargo Neves (ed. original de 1989). São Paulo, Iluminuras, 2006.

HESÍODO, *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991.

HOMERO, *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mario da Gama Kury. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

OUTRAS FONTES:

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Publifolha, 2000.

AZEVEDO, Janaina. *Tudo que vocês precisam saber sobre a Umbanda* – volume 2. São Paulo, Universos dos Livros, 2010.

BATISTA FERREIRA, Sônia Tereza de Carvalho, *Século de ouro da literatura grega*. São Luís, UFMA, 1982.

BONNARD, André. *Civilização Grega: de Eurípides a Alexandria*. Trad. José Saramago.

Lisboa, Editorial Estúdios Cor, Ltd.,1972.

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota D'água*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1976.

BUARQUE, Chico. Entrevista à revista 365. Disponível em www.chicobuarque.com.br

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M.J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CHAMOUX, François, *A civilização grega: na época arcaica e clássica*, trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa, Edições 70, 2003.

COSSARD, Gisele Omindarewá. *Awo, O mistério dos Orixas*, 2. ed. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.

COUTINHO, Grijalbo Fernandes. *Autoritarismo: A Relação entre os Militares e os Juizes durante o Regime Instalado Em 1964*, Curitiba, Civilização Brasileira, 2004.

FERNANDES, Rinaldo. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2004.

FRADE, Sofia Isabel Pereira Ullán. “As Odes Corais de Fenícias: Uma Visita à Oficina Lírica de Eurípides.” Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

FRANCIS, P. *Polêmica interminável* – apresentação de Paulo Francis. In: BENTLEY, E. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.

GOLDHILL, Simon. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2007.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Victor Jabouille. introd.; Charles Picard. pref.; Victor Jabouille. trad. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo, Editora Ática, 1996.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Trad. M.G. Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

HORNBLOWER, Simon. *The Greek world : 479-323 b.C./ 3rd ed.* – London, Routledge, 2003.

HORNBLOWER, Simon. *A Commentary on Thucydides*, v. I, Oxford, Clarendon Press, 1992.

- KERÉNYI, Karl; *A Mitologia dos Gregos: A História dos Deuses e dos Homens*, Vol. I. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Petrópolis, RJ, Vozes, 2015.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo, Cortez, 2007.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Coleção Debates – Teatro. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- LESKY, Albin. *História da literatura Grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa, Gulbenkian, 1995.
- LIPIANI, J. L. *Orixás – comportamento e personalidade de seus filhos: compreenda melhor a si mesmo e os seus semelhantes através da Umbanda*. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 2006.
- LOURENÇO, Frederico. *Grécia Revisitada: Ensaio sobre Cultura Grega*, Lisboa, Cotovia, 2004.
- LOURENÇO, Frederico. *The Lyric Mestres of Euripidean Drama*, Coimbra, Clássica Digitalia/CECH, 2011.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. “Das Naus Argivas ao Subúrbio Carioca – Percursos de um mito grego da Medéia (1972) à Gota D’água (1975)”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 1, n. 1, Ano 1, p. 1-21, outubro-novembro-dezembro de 2004.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega: o Mito em Cena*. Cotia – São Paul, Ateliê Editorial, 2003.
- MARINHO, Cecilia Silva Furquim. “Gota D’água: entre o mito e o anonimato”, Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 2013.
- MASTRONARDE, Donald J. *Euripides: Medea*, Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. *Candomblé e Umbanda; Práticas religiosas da identidade negra no Brasil*. RBSE, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Companhia das letras, 1992.
- OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. (intro. e trad.) Eurípides, *Medeia*. São Paulo, Odisseus, 2006.

- OLIVEIRA, Flávio Ribeiro. “O mito na Tragédia Grega”, *Revista Brasileira de Cultura* 107, 2010.
- PINHEIRO, Marília P. Futre, *Mitos e Lendas – Grécia Antiga* Volume I, Lisboa, Livros e Livros, 2007.
- PINTO, Altair. *Dicionário da Umbanda, Anexo: pequeno vocabulário da língua yorubá*. Rio de Janeiro, Editora Eco, 5ª edição, 1973.
- PRANDI, Reginaldo, *Herdeiras do Axé*. São Paulo, Hucitec, 1996.
- RAMOS, Severino. *Paulo Pontes -Vida e Paixao*, Edições Funesco/Ideia, João Pessoa, 2002.
- RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. 9. ed. São Paulo, Cultrix, 1999.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da, (intro. e trad.) Eurípides, *As Bacantes*. Lisboa, Edições 70, 2011.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da, (intro. e trad.) Eurípides, *Medeia*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2013.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da, *Estudos de História da Cultura Clássica*. vol.I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 11ª edição, 2012.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nittrini. São Paulo, Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem Canta Comigo: Representação do Social da poesia de Chico Buarque*, Rio de Janeiro, Garamond, 2010.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa. *Crítica no Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra : Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1987.
- SOUSA, Dolores Puga Alves. “Tradições e Apropriações da Tragédia: Gota D’água nos Caminhos da Medéia Clássica e da Medéia Popular.” *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v.2, julho-agosto-setembro, 2005.
- Tragédias/ Eurípides; introd. geral: Maria de Fátima Sousa e Silva ; introd., trad. do grego, notas Carmen Leal Soares... [et al.]. - Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2009-2010.
- TRASK, Robert Lawrence. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Trad. De Rodolfo Ilari.

São Paulo, Contexto, 2004.

TREVISAN, João Silvério. Devassos no Paraíso. *A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

VIANA FILHO, Oduvaldo. “Teatro: Caso especial – Medeia”. *Cultura Vozes*, Pretópolis, n.5, pp.127-158, setembro/outubro, 1999.

VIEIRA, Diógenes André Vieira. “Das Naus Argivas ao Subúrbio Carioca – Percursos de um mito grego da *Medéia* (1972) à *Gota D’água* (1975)”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 1, n. 1, Ano 1, outubro-novembro-dezembro de 2004.

VIEIRA, Paulo. Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas. 1989. 269 f. Dissertação, Mestrado em Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1989.

VIEIRA, Trajano (intro. e trad.) Eurípides, *Medeia*, São Paulo, Ed. 34, 2010.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque Perfis do Rio*. Rio de Janeiro, Editora Zumara, 1999.